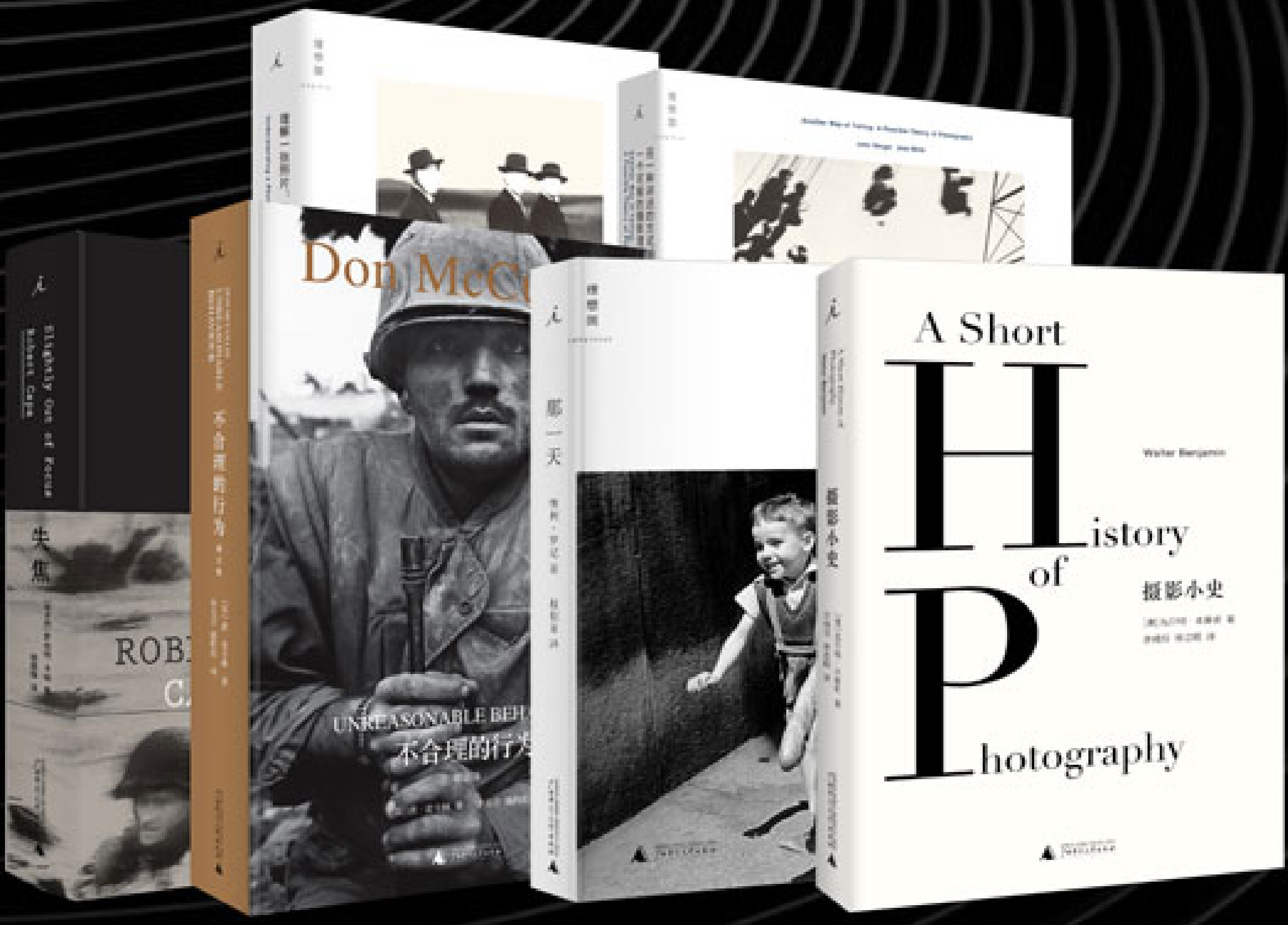
拍照与赏析

经典纪实摄影的观看之道



VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

拍照与赏析
经典纪实摄影的观看之道
A Short
History
of
Photography
摄影小史
Don McC
UNREASONABLE BEH
不合理的行为

目录
CONTENTS

01 摄影小史
摄影小史
机械复制时代的艺术作品
绘画与摄影——第二巴黎书简，1936年
法国国家图书馆中国画展
02 那一天
马克斯小屋，桥连城，1947
魅力圣诞，1952
旺多姆广场，1947
罗讷河畔圣路易港，1952
断弦，1950
留尼汪岛，1990
高架地铁，1939
贝尔维尔，1957
特萨洛尼卡的旧市场，1992
翼伞下的瓦尔莫雷尔，1992
祖与占，1947
回家的俘虏，1945年春
艺术桥恋人，1957
玛丽-安，于德欣州的一座村庄，1962
孚日广场，1985
史帕肯堡，荷兰，1952
1954年圣诞，那辆自行车
圣路易岛，1961年7月14日
卡耐特街，1955年7月14日
阁楼里的裸女，1949
普希金宫，1986
萨达那帕勒斯之死，1960
蒙特勒伊的波西米亚人，1945
废弃的城堡，1953

万弗跳蚤市场，1947
卖薯条的女商人，1946
午间小憩，戈尔德，1949
山丘上的猫，戈尔德，1951
取水记，戈尔德，1948
当一天“女王”，1949
片场休息，1945
博凯尔女孩的盛装，1976
威尼斯，珠玳卡岛，1981
安特卫普的船闸，1957
锻造车间，1950
患矽肺病的矿工，1951
达芙妮，1982
车轮边上的小女孩，老弗雷特，1954
吉伦特省的葡萄酒农，1945
马赛，奥夫谷渔港，1981
牌局，1991
公园里的老妇人，马恩河畔诺让，1988
休假后的离别，1963
巴士底纪念碑的倒影，1957
米勒街，1934
朗比托街，1990
于歇特街，1957
于歇特街，1957
玩雪球的玛丽-安和樊尚，1954
巴黎小男孩，1952
03 不合理的行为
序：难以捕捉的宁静
前言
致谢
第一部 街头浪子
第二部 进入战场
第三部 生死命题
第四部 任务终曲
第五部 战争与和平
04 失焦

一 1942年 夏
二
三
四 1943年 春
五
六
七 1943年 秋
八
九 1944年 夏
十
十一
十二
十三
十四 1945年 春
十五
05 理解一张照片：约翰·伯格论摄影
谈约翰·伯格
引言
帝国主义的图像
理解一张照片
照片蒙太奇的政治使用
痛苦的照片
西装与照片
保罗·斯特兰德
摄影的使用 回应苏珊·桑塔格
外观
故事
农民的基督 玛可塔·卢斯卡乔娃：《朝圣者》
W．尤金·史密斯 一份帮助纪录片工作者柯克·莫里斯拍摄有关史密斯影片的笔记
走路回家 克里斯·基利普：《当场现形》（与西尔维娅·格兰特合作）
生之意义 尼克·韦普林顿：《客厅》
安德烈·柯特兹：《关于阅读》
地铁里乞讨的男人 亨利·卡蒂埃——布列松
马蒂娜·弗兰克 《一日又一日》的传真序言

让·摩尔：一张肖像素描
一出与这座星球同样大的悲剧 与塞巴斯蒂奥·萨尔加多的对话
接纳 莫伊拉·佩拉尔塔：《近乎无形》
致敬卡蒂埃—布列松
在此地彼时之间 马克·特里维耶
马克·特里维耶：《我那美丽的》
伊特卡·汉泽洛娃：《森林》
阿拉姆·谢卜利：《追踪者》
插图目录
文章出处
06 另一种讲述的方式：一个可能的摄影理论
我的镜头之外
外观
如果每一次……
故事
开始
插图目录

为了人与书的相遇

[德]瓦尔特·本雅明　著

许绮玲，林志明　译

摄影小史

广西师范大学出版社

•桂林•

图书在版编目（CIP）数据

摄影小史 / (德) 瓦尔特·本雅明著 ; 许绮玲, 林志明译. — 桂林 : 广西师范大学出版社, 2017.12

ISBN 978-7-5598-0056-5

I. ①摄… II. ①瓦… ②许… ③林… III. ①摄影史－世界

IV. ①J409.1

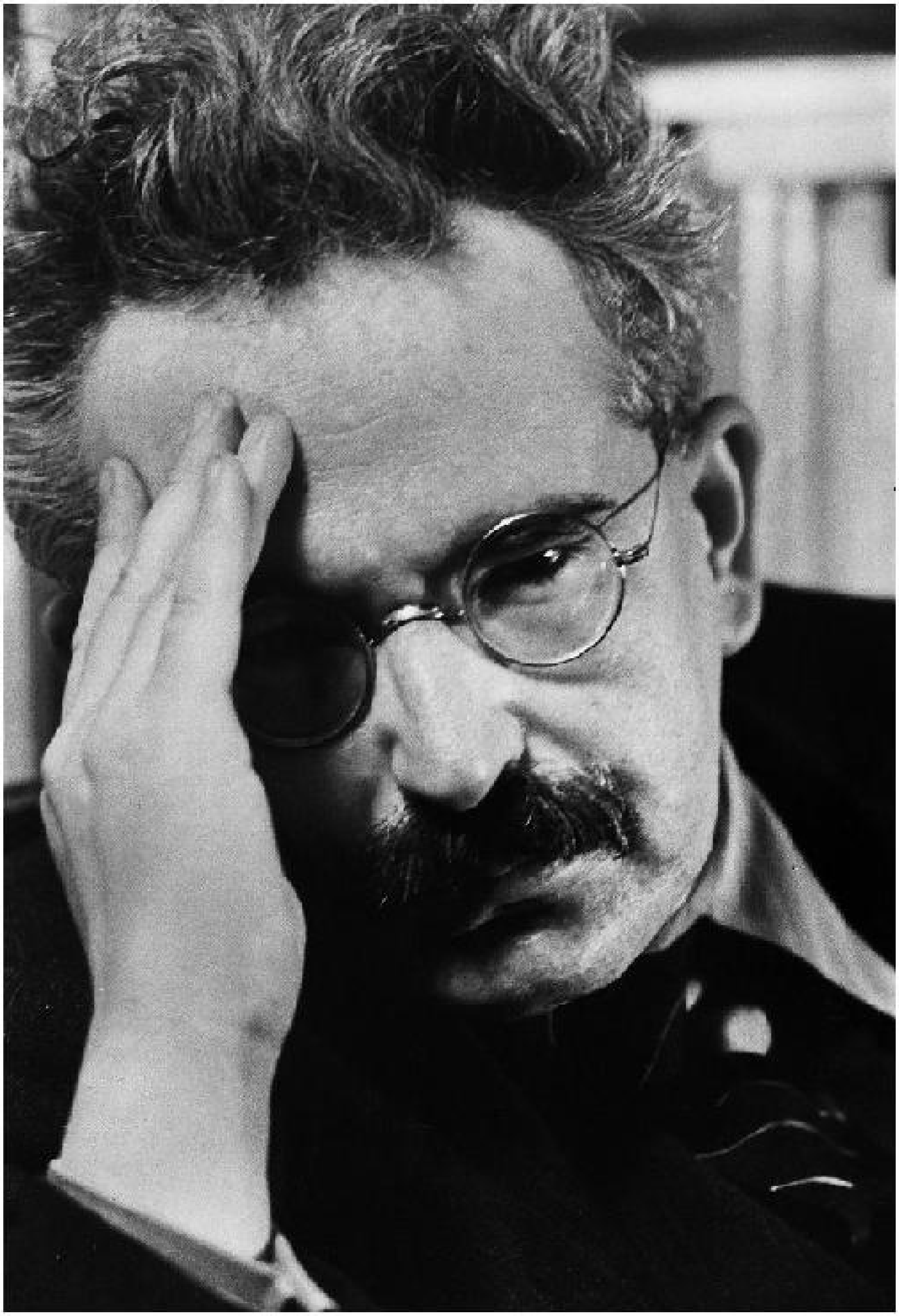
中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第315183号

广西师范大学出版社出版发行

广西桂林市五里店路9号　邮政编码：541004

网址：www.bbtpress.com

出 版 人：张艺兵



瓦尔特·本雅明（1892-1940）

摄影小史

许绮玲　译

DIE LITERARISCHE WELT

KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Von Walter Benjamin

Lebensregeln für Menschen von heute

刊载于《文学世界报》（**Die Literarische Welt**）的《摄影小史》第一部分首页

1931年

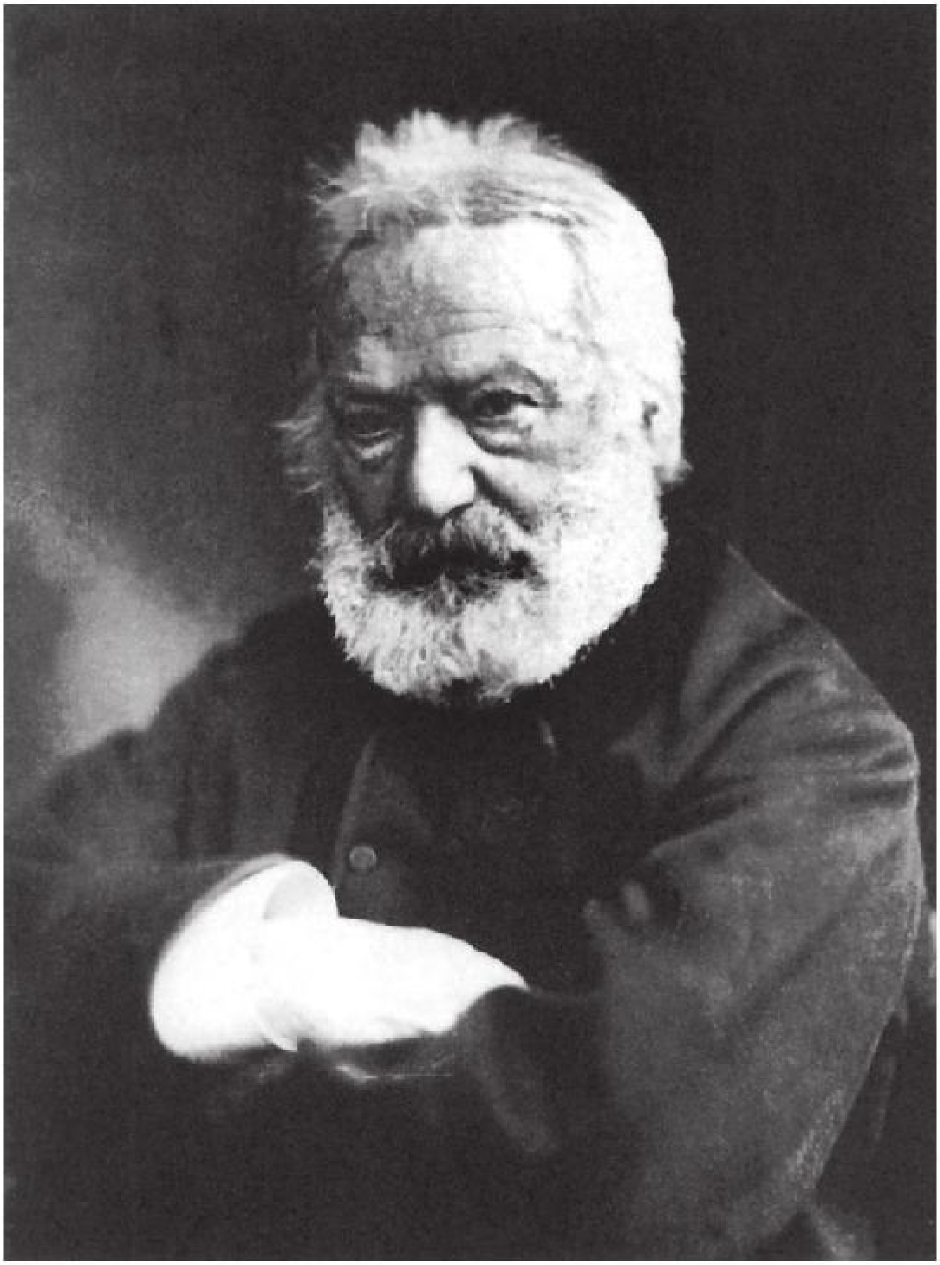
摄影的滥觞时期，烟雾飘杳，但并不比笼罩在印刷术起源时代的迷雾浓。也许，摄影发明的时机比起从前的印刷术更为明显，有不少人已察觉到这个时机的来临。有心人不约而同地都向同一目标努力迈进：都想把投射在暗箱（camera obscura）内的影像固定住，如何形成这种影像起码从达·芬奇以来就已知晓。尼埃普斯（Niépce）与达盖尔（Daguerre）经过约莫五年的专研，终于共同研究成功，获致了结果；这时，法国政府见发明人在申请专利时遇到困难，就趁势攫取了他们的发明，给予补偿后，便将这项新技术公之于世。如此有了利于日后快速发展的条件，摄影便不断前进，长久之间，不曾回头一顾。因此，在其后的数十年间，伴随摄影兴衰的历史问题，或者说哲学问题，竟不曾受关心注目。如果说今天意识到这些问题的存在，那是有特定原因的。最近出的书刊纷纷点出了一项惊人的事实：摄影的黄金时代——也就是希尔（Hill）、卡梅伦（Cameron）、雨果（Hugo）、纳达尔（Nadar）活跃的时代——是集中在摄影发明后的第一个十年内，然而这正是摄影迈向工业化之前的十年。这并不意味着早在最初时期，贩夫走卒、江湖郎中之流并未借着这项新技术来营利，事实上当时操此行业者已为数颇众，但他们的做法毋宁属于园游会的艺匠活动——至今，摄影的确在这些民间场合仍出入自如，像在自己家里一般——还不算是工业。摄影工业是靠名片格式（carte-de-visite）的肖像照才大大征占了地盘，而发明这种格式的人也成了百万富翁，此事背后的意义颇值得深思。而不足为奇的是：如果说今日的摄影运作情形首次让前工业时期的摄影盛况引起注目的话，那是与资本主义工业激起的动荡有着潜藏的关联。这就是为什么，想依据最近新出版的图集中那些动人的早期影像来确实认识摄影影像的特性，并不是件容易的事。[1]任何想在理论上掌握摄影的企图都还极为粗略。而尽管前一世纪这个话题曾引起许多论辩，却净是无稽而简化的泛论，无一能真正突破。比如一份具有沙文主义倾向的小刊物《莱布尼茨报》就是个例子：这份报纸便认为应当及时对抗这项来自法国的恶魔技艺，该报载："要将浮动短暂的镜像固定住是不可能的事，这一点经过德国方面的深入研究后已被证实；非但如此，单是想留住影像，就等于是在亵渎神灵了。人类是依上帝的形象创造的，而任何人类发明的机器都不能固定上帝的形象；顶多，只有虔诚的艺术家得到了神灵的启示，在守护神明的至高引导之下，鞠躬尽瘁全心奉主，这时才可能完全不靠机器而敢冒险复制出人的神圣五官面容。"这样沉重笨拙的愚言充分表露了庸俗的"艺术"观。这种艺术观丝毫不知考量科技的任何发展，一

旦面对新科技的挑衅，便深恐穷途末路已近。就是针对这种具有拜物倾向且基本上又是反科技的艺术观，摄影理论家曾不自觉地抗争了近百年之久，而当然未能取得任何成果。这是因他们做的，只是向审判者的权威挑战，只是一心一意在代表守旧艺术观的法庭面前为摄影者辩护。然而，1839年7月3日，物理学家阿拉戈（Arago）在国民议会上为达盖尔的发明所作的介绍与辩护却散发着一股完全不同的气息。这篇演讲的优点是指出了摄影可以如何广泛运用在各种人类活动中，让摄影与所有人类活动交织成关系密切的网络。论文中所描绘的运用范围非常大，因而使摄影无法在绘画面前辩解一事——文中并不乏这一点疑虑——显得毫无意义，反而更彰显了这项发明所能真正触及的广幅。阿拉戈说：“当观测员利用新发明的工具来探究自然时，他们并不对发明物抱着太多期望，比起随着这项发明而来的一连串新发明，他们原有的期望实在微不足道。”这次演讲十分扼要，览尽了这门新科技的运用广度，从天体物理学到文献学（诸史学）都一网打尽：盼望将来可以拍摄星象，也期待利用摄影来记录埃及象形碑文。

达盖尔肖像

塞巴提耶一布洛（**Jean Baptiste Sabatier-Blot**）　摄

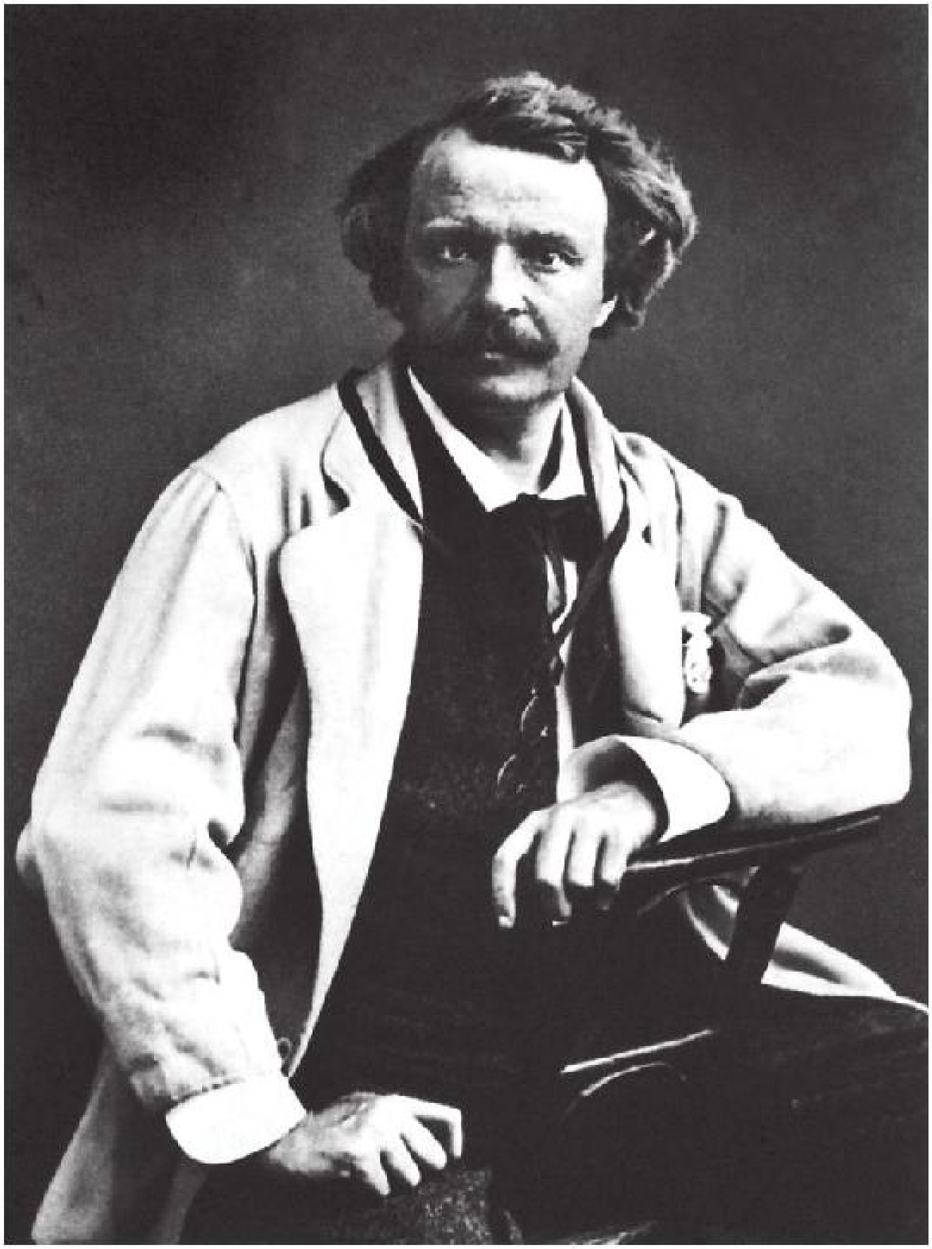
1844年



雨果肖像

纳达尔　摄

1884年



纳达尔自拍照

1865年

让－弗朗索瓦·米勒

纳达尔　摄

1860年

达盖尔的相片是将上了碘化银的铜版置于暗箱内经曝光后所得，把它前后左右轻轻摆动，调整适当的角度以反射光线，就可以辨识其上纤弱微灰的影像。每块银版都是独一无二的；1839年左右，平均一块的售价约二十五法郎金币，通常像首饰盒里的珠宝一般珍藏在华丽的框盒内。在许多画家手中，银版相片成了辅助画技的工具。英国的

著名肖像画家希尔（David Octavius Hill）为1843年苏格兰教会教务大会所作的巨幅团体肖像油画，就是根据一系列的个人肖像照绘制的；而七十年后，郁特里洛（Utrillo）所绘的巴黎市郊迷人街景，也并非直接以自然景观为模拟对象，而是根据风景明信片绘制的。不过，希尔所根据的相片是他本人拍摄的。这些相片原来的拍摄目的只是为了画家个人的作画用途，并不特别突出，没想到竟让他留名后世，在摄影史上占了一席地位，而他的画家身份却早已为世人遗忘。他有一些关于头像的习作，使我们对这门新技术有更深入的了解，远胜于这一系列名人肖像所能传达的：这些习作不是肖像，而是无名的人像。这样的头像在肖像绘画中早已存在。肖像画若留在自己家里，隔了很久要打听画中人物的姓名身份，总是不难。可是经过两三代以后，探知姓名的好奇心变淡了，画像如果还在，能见证的也仅仅是画家的技艺。可是相片隔了数代以后再观看，却让我们面临一种新奇而特别的情况：比如这张相片，上有纽黑文（Newhaven）地方的一名渔妇，垂眼望着地面，带着散漫放松而迷人的羞涩感，其中有某个东西留传了下来，不只为了证明希尔的摄影技艺；这个东西不肯安静下来，傲慢地强问相中那曾活在当时者的姓名，甚且是在问相中那如此真实仍活在其中的人，那人不愿完全被“艺术”吞没，不肯在“艺术”中死去。“而我问道：那纤纤发丝，/那眼神，如何环抱着昔日的生灵！/如何亲吻那张嘴，/荒谬的欲望缠卷着那张嘴，仿佛只见烟，却无焰。”或者，看一看朵田戴（Karl Dauthendey）——是照相者，也是诗人（Max Dauthendey）的父亲——与妻子摄于婚礼前后的相片。妻子在生下第六胎后不久的某一天，被他发现倒在他们位于莫斯科的住家卧室里，动脉已被深深割断。照片中的她，倚在他身旁，他像挽着她；然而她的眼神越过了他，好似遥望着来日的凄惨厄运。如果久久凝视这张相片，可以看出其中有多么矛盾：摄影这门极精确的技术竟能赋予其产物一种神奇的价值，远远超乎绘画看来所能享有的。不管摄影者的技术如何灵巧，也无论拍摄对象如何正襟危坐，观者却感觉到有股不可抗拒的想望，要在影像中寻找那极微小的火花，意外的，属于此时此地的；因为有了这火光，“真实”就像彻头彻尾灼透了相中人——观者渴望去寻觅那看不见的地方，那地方，在那长久以来已成“过去”分秒的表象之下，如今仍栖荫着“未来”，如此动人，我们稍一回顾，就能发现。因为对相机说话的大自然，不同于对眼睛说话的大自然：两者会有不同，首先是因相片中的空间不是人有意识布局的，而是无意识所编织出来的。我们即使能顺畅而大概地描述人类如何行走，却一点也不能分辨人在一秒瞬间迈开步伐的真确姿态是如何。然而，摄影有

本事以放慢速度与放大细部等方法，透露了瞬间行走的真正姿势。只有借着摄影，我们才能认识到无意识的视象，就如同心理分析使我们了解无意识的冲动。医学与技术向来重视物质结构、细胞组织的研究：这方面的科学认知自始就与相机有关联，远胜于那些发人幽思的风景或充满灵性的肖像与摄影的任何关联。然而，摄影在科学认知方面同时还开启了面相学的观点，揭露了影像世界的极微小之物——相当清晰也够隐密，足以在白日梦里觅得栖荫之地。现在这些微小之物透过摄影改变了尺寸，放大到容易表述形容的地步，这样一来，科技与魔术之间的差异显然只是一种历史性的变数而已。如此，布洛斯菲尔德（Blossfeldt）[2]拍的植物相片令人叹为观止，他让木贼变成古代的石柱样式，蕨类有如主教的权杖，栗实与栎芽放大十倍后成了图腾柱，而起毛草就像哥特风格的纹饰。因此，希尔的拍照对象离真理不远了，因为“摄影现象”在他们看来仍是一个“伟大奥秘的经验”，即使这句话的意义不过是指：“在一具机器前摆姿势的感受，知道这部机器可以在短瞬间产生一个视觉性的影像，且看起来几乎与自然本身一般鲜活真实。”曾听说希尔在使用相机时态度谨慎持重，但是他拍摄的人物与他不相上下，也表现了同样拘谨的态度；他们在相机前仍带着羞涩感；摄影盛期之后的拍照者常提到一句名言，“绝不正对着相机镜头看”，可能就是源自希尔被拍对象的这种态度。不过这并不意味着类同动物、大人或小孩“在看你”的那种情况，让相馆顾客处于一种困窘不堪的局面；对此，最好的答复当属老朵田戴对达盖尔银版相片的观感，他如此写道：“起初，人对自己第一次制造出来的相片不敢久久注视，对相中人犀利的影像感到害怕，觉得相片里那小小的人脸会看见他，就像这样，最早的达盖尔银版相片以其非比寻常的清晰度与自然的忠实再现，造成了令人极为震惊的效果。”

纽黑文的渔妇威尔森（**Janie Wilson**）

希尔和亚当森　摄

1845年

朵田戴及其未婚妻

自拍照

圣彼得堡，**1857**年**9**月**1**日

蕨类（放大四倍）

布洛斯菲尔德　摄

1920年代

适切地讲，并未附带图说标题。当时报纸仍算是奢侈品，买的人少，

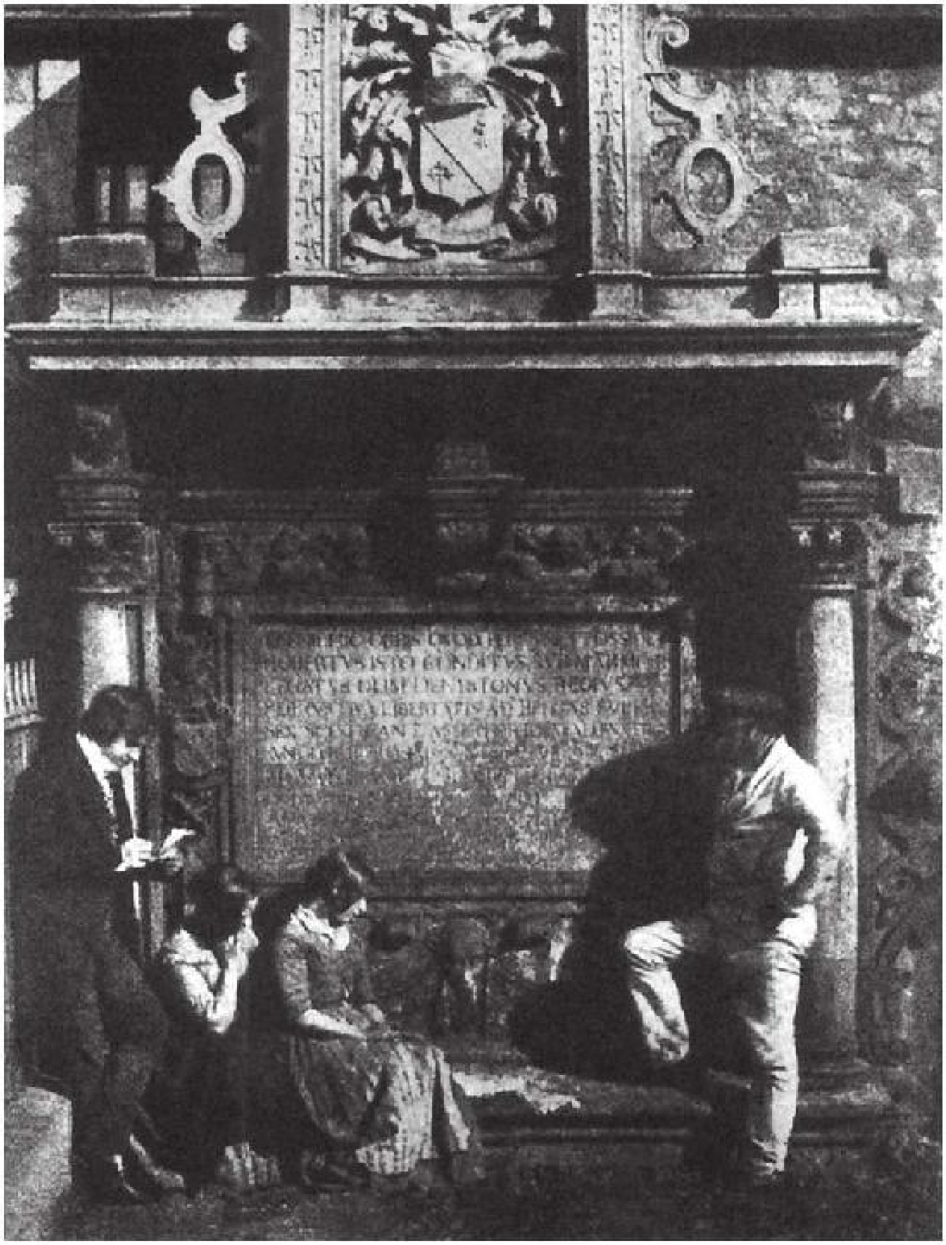
东方罂粟

布洛斯菲尔德　摄

1920年

这些进入相机观景空间内最早的复制人像是不具名姓的，或者更适切地讲，并未附带图说标题。当时报纸仍算是奢侈品，买的人少，大家多到咖啡店去看报，摄影技术尚未成为报纸的一项利器；也极少

有人见到自己的姓名出现在印刷品上头。当时肖像照上的人面容散发着宁静祥和，眼神安歇在这宁静的氛围中。简言之，当时的肖像之所以具有这门艺术的一切可能性，是因时事与摄影尚未建立关联。许多希尔的肖像照是在爱丁堡的圣方济各教士墓园内拍摄的：在这早期历史阶段，没有比这更有意义的了。——不然，同时也值得一提的是：那些被拍者在墓园里简直像在自己家中一般安适自如。其中一张希尔拍的相片，只见墓园本身恍如室内景观，像一间独立而封闭的房间，墓碑沿靠着分界墙边，耸立在地面上，而墓石形同壁炉，炉心内是碑文字迹，不是火焰。但场地的选择取决于技术先决条件，若非如此，这个地方可能不会达到这么好的效果。因为早期的铜版感光度偏低，必须长时曝光于户外，也因此拍照者必须尽可能将人物安顿在一个不受任何干扰，可放心曝光的地方。欧立柯（Orlik）谈到早期相片时曾说："这些相片虽然朴实单纯，却像素描或彩绘肖像佳作，与晚近的相片比起来能产生更深刻更持久的影响力，主要的原因是被拍者曝光的时间很长，久久静止不动而凝聚出综合的表情。"曝光过程使得被拍者并非活"出"了留影的瞬间之外，而是活"入"了其中：在长时的曝光过程里，他们仿佛进到影像里头定居了。这些老相片与快照的暂留掠影形成了绝对的对比：快照表现的是改变中的情境，克拉考尔（Siegfried Kracauer）关于这一点有一番中肯的见解，他说：在这种情况，曝光的一刹那便足以决定"一位田径选手是否会成名，是否值得让摄影记者为他拍照，在画报上留影"。早期的相片，一切都是为了留传久远：不光指那些无可比拟的集体合照——他们的消逝自然可视为一大征兆，最能准确地显现19世纪后半期的社会情势——甚至连衣服的褶痕也更持久。这一点，只要看看谢林（Friedrich Schelling）的外衣就能明白；谢林如此穿着，可以信心饱满地走向永恒了：外衣在穿者身上取得的形态并不比他脸上的皱纹逊色。总之，这一切都应合了凡·布勒塔诺（Bernhard von Bretano）的看法：他认为1850年代的摄影家在掌握工具方面已达到了最高层的境界——这是有史以来第一次，也是长久之间最后的一次。



爱丁堡的墓园内

希尔和亚当森　摄

1845年

谢林

其衣褶整个重描过

拍摄者及拍摄时间不详

KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Von Walter Benjamin

(Fortsetzung)

Photo Germaine Krull

Photo Germaine Krull

《摄影小史》第二部分首页

本篇部分内容提到阿特热的作品，但是刊登的插图却是本雅明自己所收藏克鲁尔（**Germaine Krull**）所摄的相片

II

要了解达盖尔照相术发明初期所造成的影响究竟有多么不同凡响，必须考虑到当时外光派绘画已开始在最先进的画家手中展现出全新的视野。阿拉戈深知正是在这个领域，摄影得向绘画接过承传的火炬，因此他在为波尔塔（Giovanni Battista Porta）的开创性物理实验成

果所作的历史回顾中曾清楚地评论道："关于大气不完全透明性所产生的效果（被不恰当地命名为'空气透视法'），画家本身并不期待暗箱（指的是在暗箱内产生的影像之复制）能协助他准确地复制这种效果。"当达盖尔成功地固定住暗箱内的影像时，画家也在此分歧点与技匠分道扬镳。然而，摄影的真正受害者不是风景绘画，而是袖珍肖像画。事情发展得非常快，早在1840年，不计其数的袖珍肖像画师已多半改行，成了职业摄影师，起初只是兼差，不久便成为专职。（他们原来的职业经验对新的工作也有助益。）当时摄影的高品质表现并不是归功于他们的艺术基础，而是由于他们技术方面的掌握能力。转承期的这一代摄影家慢慢地消逝了，他们仿佛《圣经》世界的人物受到上天庇佑，得享天年长寿：纳达尔、史特尔兹内（Carl Ferdinand Stelzner）、皮尔松（Pierre Louis Pierson）、贝亚尔（Hippolyte Bayard）都活到九十近百。然而各地的商人终于争先恐后地进入摄影圈。等到底片修饰法渐渐普及后——这是恶劣的画家在向摄影报复——品位也急速降低了。而这也正是家庭相簿开始流行的时代。通常相簿是放在家里最冷落的一角，比如靠墙边的涡形脚桌或客房内的三脚桌上：多半是皮革装订加上令人厌恶的金属扣环、指头粗的切口涂金书页，里头排列着一张张人像，他们的穿着实在愚蠢可笑——阿列克斯叔叔与莉卡婶婶，格楚蒂小的时候，父亲刚上大学，还有我们自己，真令人羞愧至极：装扮成阿尔卑斯山民提洛尔人的模样，站在绘满针叶树的布幕前，吆喝着山歌，抖动着呢帽，要不然就是打扮成水手，倚着亮晶晶的柱杆站着，一腿伸直，一腿稍屈，好像非做这种姿势不可。这类肖像照使用的道具，如雕像的台座、小栏杆、椭圆小桌，提醒我们：那个时代的被拍者需要有个支撑点，以便在长时曝光的过程中保持固定不动。起初需要的只是头部扶持物或支架，不久从名画获得了灵感，为了满足"艺术性"的渴望，再添加了其他道具，比如第一个增添的是柱子和帘幕。到了1860年代，明智之士开始对这些画蛇添足之废物表示异议。当时有一份英国的专业报刊曾载："绘画中的柱子看起来真实，可是摄影用柱子当道具却很荒唐，因为常见到柱子竟被直接立在地毯上。而大家都晓得，大理石或普通石柱是不可能建在地毯上的。"也是在当时，有一些相馆准备了布帘、棕榈树、壁毡和画架，放置在操作和表现两个区域的中间地带，又是刑牢房又是宝座殿。卡夫卡有张幼年的肖像照正可作为有力的证明。相片中的小男孩大约六岁，穿着又窄又小、令人几乎感到屈辱的童装，衬着过多的编带饰物，他站在一幅绘有温室冬园的风景画前面，棕榈枝叶僵立在背景中。甚至，就像为了使这虚假的热带景观显得更闷更热，被拍者

的左手还拿着一顶宽边的大帽，如西班牙人戴的那种。若不是他那无尽忧伤的眼神想奋力主宰这个为他设计的风景，他势必会被布景吞没。

卡洛琳·史特尔兹内（Caroline Stelzner）

史特尔兹内　摄

1843年

这张影像，带着无限的哀愁，与早期相片恰成对比；早期相片中的人物并未像这名小男孩一般显得如此孤单伶仃，弃绝于世。早期的人相，有一道“灵光”（aura）环绕着他们，如一种灵媒物，潜入他们

的眼神中，使他们有充实与安定感。这里，也可轻易地在技术方面找到对等的情况，因技术的基础就在于光影的绝对连续性，从最明亮的光持续不断渐进至最幽暗的黑影。这一点也能符合一条法则，即新技术的出现会将其前的技术推演至极限，所以旧有的肖像绘画在没落之前曾造成美柔汀（mezzotinto）法的兴盛一时。当然美柔汀法是一种复制技术，后来便与摄影的复制术结合运用。希尔的摄影作品如同美柔汀版一般，光线慢慢从黑影中挣扎而出。欧立克曾提到，因长时曝光的结果，“光的聚合形成早期相片的伟大气势”。而摄影发明初期同时代的德拉罗什（Hippolyte-Paul Delaroche）早已注意到这“前所未有”的印相过程，“如此纤巧，绝不会伤害色块的宁静”。具有“灵光”现象的摄影印相技术也是如此。尤其有些团体照留下了同聚一堂的幸福感，这种感觉仅在底片上短暂显现了片刻，旋又在“原版相片”中消失。就是这气韵之环，有时仍缭绕着已经过时的椭圆相框，美丽而适切。因此，摄影的这种初始形式常被误以为强调其中的“艺术完美性”与“高尚品位”。在拍摄这些相片的场所，对顾客而言，摄影师代表了新兴学派的技术师，而对摄影师而言，每一名顾客都是新兴崛起之社会阶层的一员，“灵光”栖息在他们身上，甚至深入到他们外衣的褶皱与领结的凹痕内。“灵光”并不只是得自原始相机的产物。当时被拍对象与技术彼此配合无间，契合程度至为精确，到了日后没落时期两者却完全背道而驰。不久，光学仪器的发展提供了足以完全征服黑暗的工具，能忠实反映自然现象。利用最明亮的镜头以压制黑暗，将“灵光”从相片中去除，正如同主张帝国主义的布尔乔亚阶级将“灵光”从现实中驱逐。可是从1880年起，摄影家却致力于模仿“灵光”，运用各种修饰伎俩，尤其是借助一种名为上胶（gomme bichromat）的技法来假造。因此幽暗的调子再度交织反映着人造的光影，蔚为风气，或至少这是当时的“青年风格”（Jugendstil）或“新艺术”（Art Nouveau）的偏好。然而，光影虽幽暗微弱，姿态却愈来愈明确刻意，表现出僵硬刻板的形式，更显露了这一代的摄影家在面对进步的科技时是多么无能为力。

瑞赫特（Camille Recht）曾用一个美妙的比喻来说明这层关系，他写

卡夫卡童年肖像

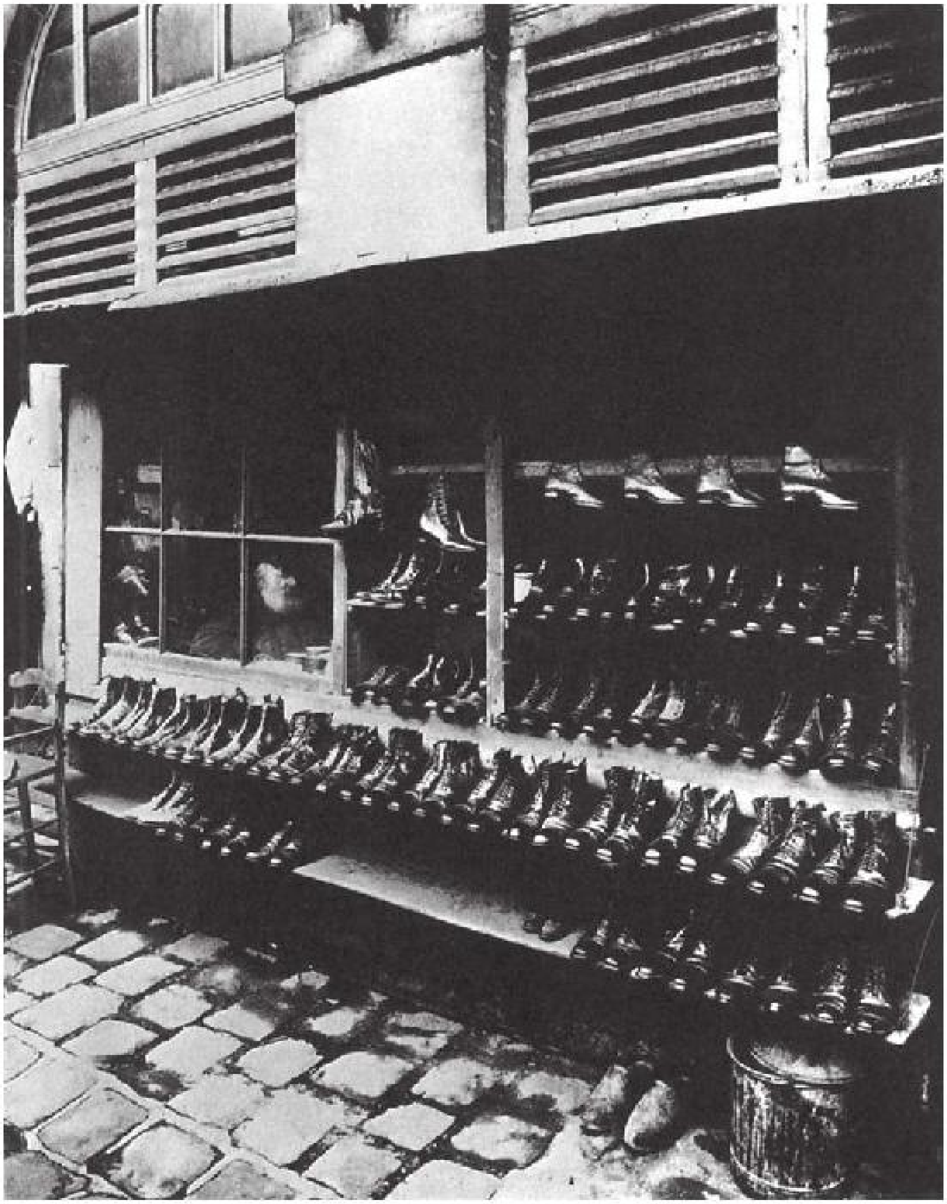
本雅明自藏

拍摄者及拍摄时间不详

然而，摄影最具决定性的还是在于摄影家与其技术之间的关系。瑞赫特（Camille Recht）曾用一个美妙的比喻来说明这层关系，他写

道："小提琴家必须自己创造音调，要像闪电一般快速地找出音调，而钢琴家只要敲按琴键，音就响了。画家和摄影家都有一项工具可使用：画家的素描调色，对应的是小提琴家的塑音；摄影家则像钢琴家。同是采用一种受制于限定法则的机器，而小提琴并不受此限。没有一位如帕德鲁斯基（Ignacy Jan Paderewski）的钢琴家能享有小提琴家帕格尼尼同等的声誉，亦不能如后者展现出几近传奇的魔术技艺。"顺着这个比喻谈下去，摄影界倒也出了一位布索尼（Ferruccio Busoni），那就是阿特热（Eugène Atget），两人都有高超的技艺，并且都是先驱人物。他们各在其艺术领域内有淋漓尽致的表现，无人可堪媲美，因为他们都具有最高度的准确性。甚至两人各自的抉择也很相近。阿特热原本是戏剧演员出身，因对演艺事业感到厌倦，放弃了舞台上的粉饰，从此去揭开现实的面具。他住在巴黎，穷困潦倒，默默无名。他将自己拍的相片送给欣赏的人，而这些人也都特立独行，与他不相上下。他不久前刚去世，留下了四千多张相片，经来自纽约的阿博特（Berenice Abbott）收集整理后，出了一本十分精美的摄影专集，由瑞赫特编辑出版。[3]阿特热在世时，新闻界"对他一无所知；他往往带着相片到四处画室兜售，每张只卖几分钱，通常只相当于一张明信片的价格，即那种风景明信片：表现城市的美丽景致，沉浸在湛蓝的夜色中，还有一轮修饰过的明月。阿特热对技术的掌握已登峰造极，可是这位大师终其一生活在阴影中，孜孜不倦地默默工作，却忘了在技术的顶峰插上他的旗帜；因此，不少后继者竟以为是他们发现了顶峰，不知阿特热老早之前已捷足先登"。事实上，阿特热的巴黎影像预示了超现实主义摄影的来临，为超现实主义有效布阵的唯一重要部队开了先路。摄影在没落时期，因墨守成规的肖像而乌烟瘴气，而阿特热出来打头阵进行消毒，净化了滞浊的空气，使一切重又清新明朗：他下手的头一个对象就是"灵光"——也就是近年来艺术摄影致力追求的价值——把实物对象从"灵光"中解放出来。前卫杂志如Bifur或《多彩多姿》（Variété）刊登了一些相片，配上地名作为图说："威斯敏斯特"（Westminster）、"里尔"（Lille）、"安特卫普"（Antwerp）或"布雷斯劳"（Breslau）。相片中只见残断细节的影像，如一节栏杆，秃光的树顶，枯枝横现在一盏煤气灯前，石墙，灯架，以及一个救生圈，其上还写着城市的名字——这些相片只是将阿特热发掘的图式原原本本地指出来。阿特热寻找那些被遗忘、被忽略、被湮没的景物，因此他的影像正与那些城市之名所挑起的异国浪漫虚浮联想完全背道而驰；这些影像把现实中的"灵光"汲干，好像把积水汲

出半沉的船一样。什么是“灵光”？时空的奇异纠缠：遥远之物的独一显现，虽远，犹如近在眼前。静歇在夏日正午，沿着地平线那方山的弧线，或顺着投影在观者身上的一截树枝，直到“此时此刻”成为显像的一部分——这就是在呼吸那远山、那树枝的灵光。拉近事物——更亲近大众——现今已成为大快人心的趋势，正如同原仅独一存在的事物被复制进而被掌握，令人不亦乐乎。就近拥有事物，即拥有事物的影像或影像的再复制，已成为日益迫切的需求。然而新闻书报或时事影片中的复制影像显然有别于原来的像；与原像紧密关联的是独特性与持久性，复制影像则密切关系着短暂无常与复制性。让实物脱壳而出，破除“灵光”，标示了一种感知方式，能充分发挥平等的意义，而这种感知方式借着复制术也施用在独一存在的事物上。阿特热对于“美景和所谓的名胜地点”几乎总是从旁经过而已，但是他却会为了某些景象而驻足，比如排成长列的短靴，或从傍晚到次晨停歇在巴黎建筑中庭内的成排手拉车，或者杯盘狼藉的餐桌：这种景象大同小异，成千上百，同一时候到处可见；或者位于某街五号的妓院，门牌号码“5”大大地出现在墙上四个不同的地方。然而更奇特的是几乎所有的相片都空无人影。亚格伊门（Porte d’Accueil）旧城遗迹空荡无人，庭院，露天咖啡空无人影，帖特广场（Place du Tertre）渺无人迹，好似本该如此。这些地方不是荒废偏僻，而是了无生气：相片中的城市已经撤退一空，犹如尚未找到新屋主的房子。超现实主义摄影便是以这种潜能在环境与人之间安置了有益健康的距离，任由受过政治训练的凝视眼神在其中穿梭自如，在其注目之下，亲密家居生活的题材把空间让出来，留给了清晰显明的局部景物细节。



莫贝街加尔莫修士市场（**Marchédes Carmes**，**Place Maubert**）

阿特热　摄

1925年

卡伯莱，慕弗塔尔街

阿特热　摄

1900年

巴黎第五区布洛卡街41号中庭（Cour 41，rue Broca，5e Paris）

阿特热　摄

1912年

位于凡尔赛的一间5号房屋（**Maison à Versailles**）

阿特热　摄

1921年

早晨六点的皮嘎勒街风景（**Rue Pigalle，à 6h.du matin**）

阿特热　摄

1925年

阿特热肖像

阿博特　摄

巴黎1927年

KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Von Walter Benjamin (Schluß)

Konditor

Abgeordneter

《摄影小史》第三部分首页　其中摄影插图为桑德（August Sander）的作品　摄

III

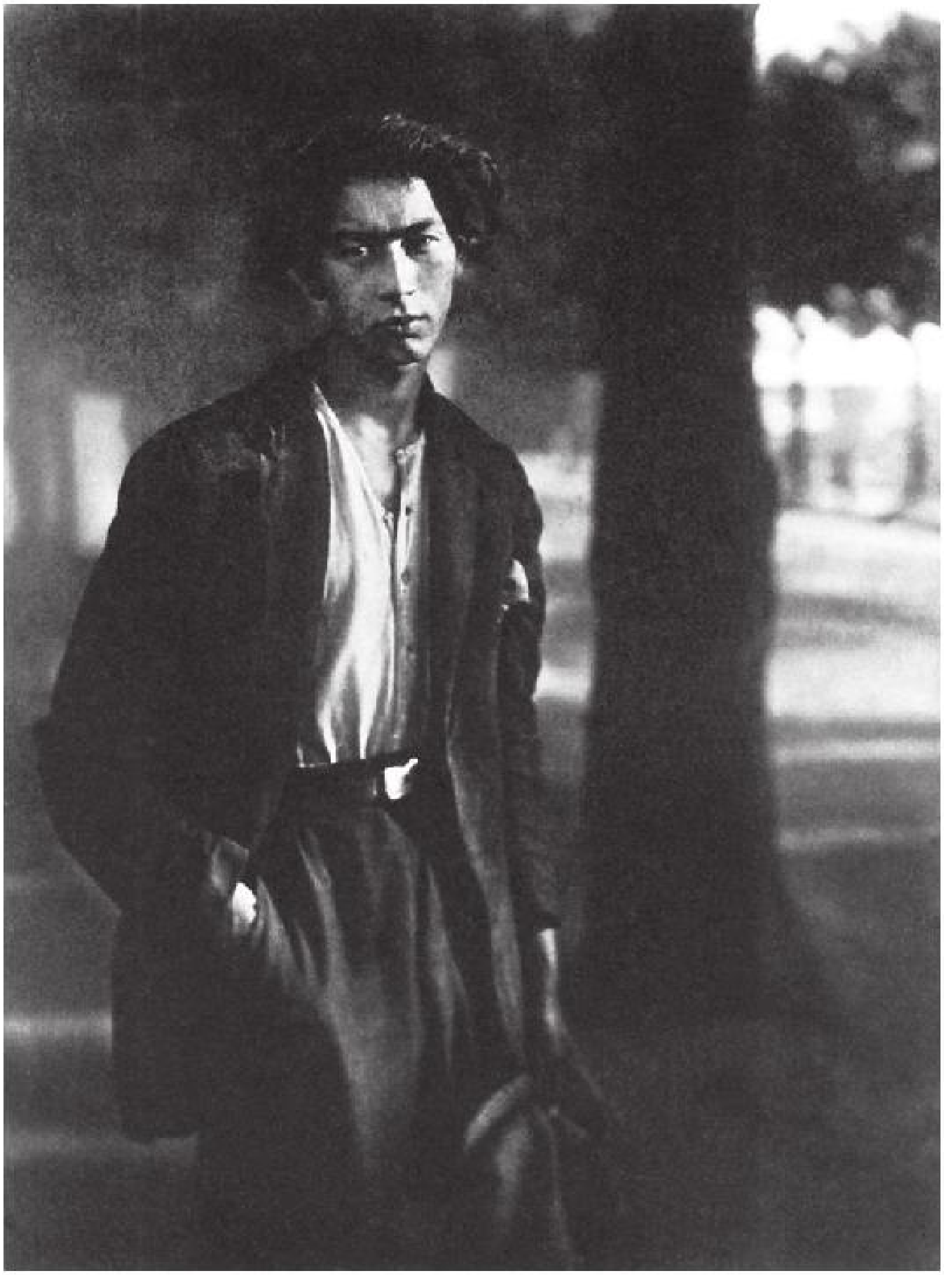
显然，在人们最不在意的商业肖像照里，这种新的注视比较难以施展发挥。再说，要摄影放弃人像是极不易办到的事。不了解这一点的人，一些俄罗斯出品的优秀影片给他们上了一课，让他们明白：社会环境（milieu）与风景只向某些摄影家显露，因为只有他们才晓得如何捕捉社会环境和风景在人脸上的无名表露。然而，这种可能性的促成条件几乎完全取决于被拍者。这一代的人并不希望以相片留传后世，面临这类的仪式，反而态度矜持，退缩到生活空间内——像叔本华于1850年左右在法兰克福拍的一张肖像照，整个人深陷在扶手椅内。如此，这一代的人将生存空间注入了相片，但并未将他们的美德流露其中，留传下来。就在这时，也是数十年以来第一次，俄罗斯电影让民众在摄影机面前行动，但不再是为了一般的拍照目的。人的面孔即刻在相片中透露了一种新的、无可度量的意义。但那已不再是肖像照了。那是什么？有位德国摄影家以他卓越的成就答复了这个问题：奥古斯特·桑德（August Sander）[4]结集了一系列的面容，绝不亚于爱森斯坦（Sergei M.Eisenstein）或普多夫金（Vsevolod Pudovkin）

聚集在电影中气势雄伟的容颜特写。桑德采取的是科学的观点：“他将整部作品分成七组，对应特定的社会阶层，打算分成约四十五集出版，每集包括十二张相片。”目前，已经出版的是一本收录了六十张相片的选集，提供了源源不绝的材料以供审视观察。“桑德从农民，即根生土地者开始，引导观察者通览各阶层、各职业，上自文明的最高表率，下至智障者。”桑德从事这项艰巨的工作，并非以学者身份自居，也并未受到种族或社会理论的启示，而是如他的出版人所言，出自“直接的观察”。他的观点自然没有歧见，倒是具有胆识以及歌德所谓的温柔体贴：“有一种温柔体贴的经验，以内在的精神来认同客体，进而成为真正的理论。”也难怪因此有位观察家德布林指出这部作品的科学面向并予以评论道：“有一种比较解剖学，可帮助我们认识自然，了解器官组织的历史，同样，桑德也提出了一种比较摄影：超乎细节而采取科学观点。”这部非凡的作品如果因经济因素而无法顺利出版，那实在很可悲！我们对出版者除了给予衷心的鼓励之外，也有更明确的期许。像桑德这样的作品可以在一夜之间出其不意地成为时事新闻。我们所面临的政权转移，使得增进与强化面相学观念已成为当务之急。一个人不管出身右派或左派，都必须习惯别人根据他的出身来检视他——而他自己也同样要如此看待别人。就此意义来看，桑德的作品不只是一本图像集，也是一册练习簿。

糕点师

桑德　摄

1928年



吉卜赛人

桑德　摄

拍摄时间不详

广播电台秘书小姐

桑德　摄

1931年

第一次世界大战军官

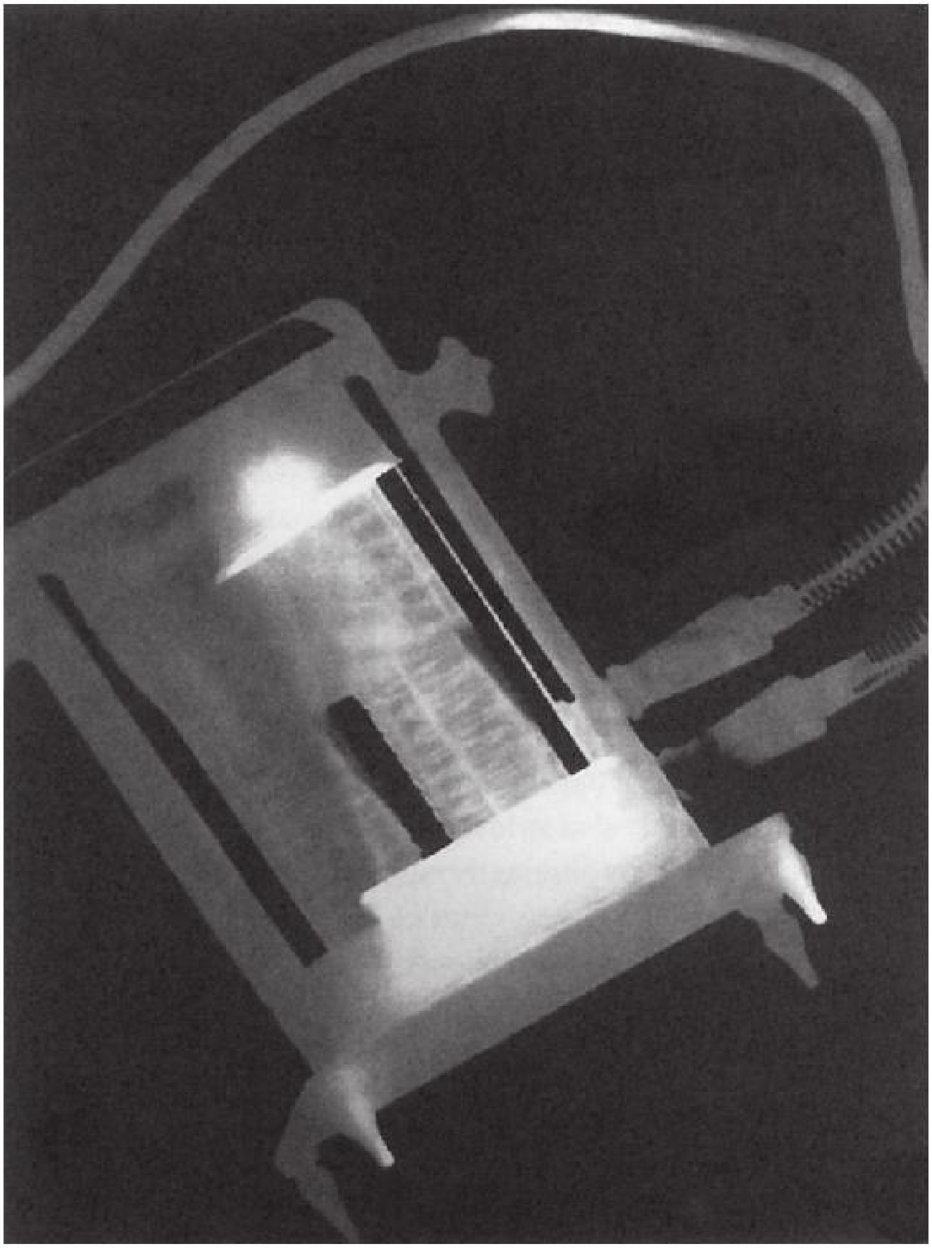
桑德　摄

科隆**1914**年

“在今天这个时代，我们聚精会神地观看自己的相片，或者亲朋好友、心爱的人的相片，反之却没有任何艺术作品能获得同等的青睐。”利希瓦克（Alfred Lichtwark）早在1907年便写下这段文字，如此，他从审美鉴赏的研究转向社会功能的研究。只有从这个角度出发才能更上层楼。有个深具意义的现象是，一般的辩论总是坚持局限在和“摄影作为艺术”相关的美学上，相反的，像“艺术作为摄影（或艺术以摄影形式呈现）”这种更确切具有社会意涵的问题却甚少受到注目。然而，艺术作品的摄影复制物对于艺术功能有着很重要的影响，其意义与摄影的创作并不相同，换言之并不同于完成一幅多少具有艺术意味的影像，而被拍的事件呈现在照片中如同相机猎得的“掳获之物”一般。的确，业余摄影者带着胜利战果——原版艺术相片——回家，高兴的程度并不亚于携回丰盛猎物的猎人，而猎物多得需要开一家店才能卖完。不久的将来，满载摄影图片的期刊必会远多于山珍猎品店。不过先把“射猎”搁一旁。我们回头再看看摄影之为艺术和艺术之为摄影，两者之重点截然不同。任何人都可以看出来，要欣赏一件复现艺术品——尤其是雕塑，而建筑更是如此——看摄影复本比面对实物要容易得多。一般多倾向把这一点归咎于人们今日对艺术的感受力已日渐衰微，认为当代人已放弃了这个努力。但是人们应当承认，复制技术的训练对人们感受规模巨大的作品已造成了多大的改变。人们已不能再将艺术品视为个人创造的私有物，因为它们已变成强大的集体产物，必须先把它们缩小，才能吸收消化。总而言之，机械性复制是种减缩化的科技，使人们在某种程度内能够掌握作品，否则作品将会无用武之地。

如果要探寻现今艺术与摄影之间的最大特性是什么，那便是艺术品复制相片对二者造成了难堪的紧张关系。对这项复制的技术性大有影响的摄影家，多半都出身画家。他们曾努力以鲜活明显的方式使绘画媒材接近现代生活，接着便转身背离了它。他们愈是留心当代，他们的动机愈显得可疑。因为和八十年前一样，摄影又从绘画手中接下了传棒。莫霍利－纳吉（Moholy-Nagy）说：“新的创造潜能，往往包含在旧的形式、工具与类型中；这些旧事物起先因新事物的出现而显得老朽过时，可是在新事物的压迫之下，又会呈现一时的回光返照，最后一次绽放光彩。比如说，未来主义绘画（静态的）对运动的同时性、对短暂时间的赋形，举出了一项定义清晰的提问法（后来又自行取消），而当时电影早已存在，只是还未成为严肃思考的对象。［……］因此我们可以——谨慎地——将现今有些运用具象表现方法

［新古典主义和新即物主义（Neue Sachlichkeit）］的画家视为新具象视觉艺术的先驱，而这项新艺术不久以后便只采用机械技术方法了。”查拉（Tristan Tzara）1922年曾提道：“正当一切名为艺术的东西都已瘫痪麻痹，摄影家[5]却亮起他那一千烛光的灯泡，而感光纸则将日常事物勾勒的黑色轮廓缓缓吸收。他发现了一种具有力道的闪光，纤柔而冷峻，其重要性远超过任何星辰所能带给我们的视觉享受。”有的摄影家从传统艺术走向摄影，不是为了投机取巧，也不是出自偶然或想贪图方便，如今他们成为专家中的前卫者，是因为他们的经历保护了他们，使他们不致陷入当今摄影的最大危险：装饰倾向。斯通（Sasha Stone）便说道：“摄影作为艺术是个非常危险的领域。”



餐厅

直接曝光印相（**Rayogramme**）

曼·雷（**Man Ray**） 摄

拍摄时间不详

纳吉之著作《绘画/摄影/电影》一书的摄影插图：帕路卡（**Palucca**） 鲁道夫（**Charlotte Rudolf**） 摄

1925年

活动吊车渡桥

克鲁尔　摄

1926年

摄影从桑德、克鲁尔（Germaine Krull）、布洛斯菲尔德所塑的环境中脱身而出，也就是从面相的趣味，从政治、科学的利益中解放出来，变成了“创作的”。此后，摄影的目标多在综览全景；摄影撰述者登上了舞台。“精神战胜了机械，将机械获得的精确结果诠释为生命的隐喻。”现今社会秩序的危机愈是扩大，愈见每一时刻皆充满强硬的冲突及最彻底的对立矛盾，而创作——其基本特色是多变，以矛盾为父，伪造为母——愈成为崇拜的对象，其容貌唯有靠流行中的照明灯效才可能存在。“世界是美丽的”是它的谚语。这句话蒙蔽了摄影的态势，因摄影可以随便拍一个罐头摆置在空间内，可是对于人与人之间的关系，纵使挤入其中也未能掌握，这种摄影不是为了认知，而是为了标示题材的商品化，甚至连最异想天开的题材也不放过。然而，这种摄影创作的真正面目是广告或相关事物，因此它真正的敌对者是“面具的摘除”或建构（construction）。这是因为如布莱希特所言，“连一个简单的‘现实之复制’也比过去都更拙于解释任何的现实状态，因此情况变得极为复杂。像拍摄克虏伯（Krupp）或A.E.G工业集团的工厂时，相片对这些机构的内在真相几乎无所透露，显现的只有外在。而真正的现实却是在功能方面。比如工厂把人类关系物化的事实就并未在表现工厂的照片中传达出来。所以必定确实‘有什么应当建构’，某种‘人工的’、‘制造出来的’东西必须要指明出来。”超现实主义的成就便是为这种摄影的建构开路。摄影创作与摄影建构互相对峙的第二阶段便是俄罗斯电影。而最理所当然的是：俄罗斯导演的伟大成就只有在一个摄影不凭冲动及暗示而是赖经验与学习为基础的国家才可能产生。就此意义——也唯有就此意义——咬文嚼字的空想画家维尔茨（Antoine Wiertz）于1855年为迎接摄影所写的一段浮夸文辞，我们今天看来觉得还有意义：“几年前，诞生了一部机器，成为我们这个时代的荣耀，这个机器天天令我们的思想震惊，使我们的眼睛讶异。不到一个世纪的光景，这个机器将会变成画笔、画板、颜料，以及灵巧、习惯、耐心、眼光，还有笔触、颜料色块、透明色泽、素描线条、起伏塑型、完成度，逼真感。［……］不要以为达盖尔银版照相术杀害了艺术。［……］当银版照相术这个巨人儿童长大后，他的技艺与力量将会茁壮成熟，这时艺术之神会忽然伸出手来捉住他的颈背，大喊：‘好啦！现在你属于我了！我们要一块儿工作啦！’”与此对照，四年后，波德莱尔在《1859年沙龙展》一文中也对读者谈到这门新技术，他的措辞却是那么冷淡，甚至悲观！和上头引用的文句一样，我们如今再读波德莱尔的文章，不能不调整一下重点。只是波氏的文章与维尔茨的热心恰成对比，具有犀利的答辩意义，对艺术摄影的任何

僭越之举严加批评：“在这可悲的日子里，有一门新工业崛起，使人们的愚蠢信仰走火入魔［……］，人们相信艺术必是——且只可能是——自然的准确复制［……］。复仇心重的上帝应允了民众的期愿。达盖尔成了摄影的弥赛亚。”还有：“如果容许摄影取代艺术的几样功能，那么摄影很快就会将艺术完全取代与破坏，因为摄影在群众的愚蠢中找到了她天造地设的伴侣。所以摄影必须重拾她原有的义务，尽她作为艺术及科学的小女仆之责。”

取自苏联电影《罢工》剧照

波德莱尔肖像

纳达尔　摄

1855年

然而有一点维尔茨和波德莱尔都未曾注意到的指向，是奠基于相片的真实性（authenticité）。报道与真实性并不总是能联上关系，因报道中的相片是靠语言来相互联结、发挥作用的。相机会愈来愈小，也会愈来愈善于捕捉浮动、隐秘的影像，所引起的震撼会激发观者的联想力。这里，一定要有图说文字的介入，图说借着将生命情境作文字化的处理而与摄影建立关系，少了这一过程，任何摄影建构必然会不够明确。阿特热的相片会与犯罪现场相片相提并论并非徒然。我们城市的每个角落岂不都可能是犯罪现场？每个路人岂不都会是犯人？摄影家——占卜者的后代——岂不有责任在他们的相片中揭发罪行，检举犯人？有人曾说："将来的文盲是不懂得摄影的人，不是不会书写的人。"但是一名摄影者若不知解读自己的相片，岂不是比文盲更不如？图说会不会变成相片的最本质因素呢？就是借着这些问题，达盖尔照相术发明距今九十年的时间，卸下了历史的包袱与压力，有如放电一般。就在这火光微微的闪烁中，最早期的相片从我们祖父时代那平凡日子的阴影中浮现而出，显得如此之美，如此遥不可及。

注释

[1] Helmuth Th.Bossert与Heinrich Guttmann，Aus der Frühzeit der Photographie，1840-1870，Francfort/Main，Societäs-Verlag，1930；Heinrich Schwarz，David Octavius Hill.Der Meister der Photographie，Leipzig，Insel-Verlag，1931.——原注。以下未特殊注明者皆同此。

[2] Karl Blossfeldt，Urformen der Kunst（Karl Nierendorf作序），V.Ernst Wasmuth，Berlin，1928.

[3] Eugène Atget，Lichtbilder（Camille Recht编辑），Henri Jonquièes主编，Paris，Leipzig，1931.

[4] August Sander，Antlitz der Zeit，Munich，Kurt Wolff，1929.

[5] 这里指曼·雷的作品。查拉的引文取自查拉1922年为曼·雷的摄影集（Les Champs délicieux）所写序文。本雅明于1924年曾翻译这篇序文，显示他早已对摄影有兴趣。——法译本注

机械复制时代的艺术作品

许绮玲　译

我们的艺术发展已颇具形制规模，其类别与用途的制定时代，和我们今天极为不同，而过去的制定者对事物所能发挥的作用力比起我们今天能做的实在微不足道。我们掌握的媒介有着惊人的成长，其适应性、准确性，与激发的意念、习惯，都在向我们保证，不久的将来在“美”的古老工业里会产生彻底的改变。一切艺术都有物理的部分，但已不能再如往昔一般来看待处理，也不可能不受到现代权力与知识运作的影响。二十年来，不论材料、空间还是时间都和往昔不可同日而语。我们应期待的是如此重要的新局面必会使一切艺术技术改头换面，从而推动发明，甚至可能巧妙地改变艺术本身的观念。

——保罗·瓦雷里，《遍在的征服》，《艺术文件》

（巴黎，1934，103-104页，七星诗神，Ⅰ，1284页）

前言

当马克思对资本主义生产模式进行分析时，这种生产模式尚处于滥觞阶段。马克思导引其研究方向，使之具有预言价值。他直溯资本主义生产的基本条件，论介中也透露了资本主义可预见的未来。所得的结论如下：将来我们可以预期的，不只是无产阶级会受到更严苛的剥削，还可想见可能造成资本主义瓦解的条件。比起下层社会结构，上层结构的转变速度要缓慢得多，历经半个世纪多才在各个文化领域间证明了生产条件改变的重要意义。然而是以何种形式造成改变的，却只有到了今天才充分了解状况。从这些观察出发，我们应当可提出一些具有预测性的要求。不过符合这些要求的论文当中，少有提到无产阶级取得权势之后的艺术，更别提不分社会阶级之后将有的情况，反而多在谈论现今生产条件下的艺术演进趋向。他们的辩证论点可以

印证在上层结构与经济方面。因此忽略这些论文的斗争性将会是个错误。这些论文将一系列的传统观念搁置一旁——比如创作与天赋，永恒价值与神秘等——因这些观念的引用并未受到控制（且目前尚难以控制），从而使得事物状况顺着法西斯的方向发展起来。我们稍后要引介的艺术理论新观念有别于一般较普遍的观念，因为这些新的观念对法西斯主义的目标完全派不上用场，可是在表达艺术政治的革命要求上却很有用。

I

原则上，艺术作品向来都能复制。凡是人做出来的，别人都可以再重做。我们知道自古以来，学徒一向为了习艺而临摹艺术品，也有师父为了让作品广为流传而加以复制，甚至也有为了获取物质利益而剽窃仿冒的。然而，艺术作品以机械手法来复制却是个新近的现象，诞生于历史演进中，逐步发展而来，每一步的发展都有一段长久的间隔，而跳接的节奏是愈来愈快。古希腊人只晓得两种复制技术方法：熔铸与压印模。他们能够系列性复制的艺术品只有铜器、陶器和钱币。其他类型的作品只可单件存在，无法利用任何形式的技术来复制。有了木刻技术之后，素描作品才第一次被成功地复制，而这是早在印刷术大量复制文书以前很久的事了。众所周知，印刷术，也就是文章的复制技术，为文学带来了重大的转变。这项发明无论有多么不同凡响的重要性，就我们此处所着眼的世界历史来看，也只是一般现象中个别的一环而已。中世纪时代除了木刻之外又出现了铜刻版画与蚀铜版画，19世纪再加上石版。石版使复制技术跨出了关键性的一大步。这项技法更为忠实，直接素描于石块上，而不是在木板上切画或是在铜片上镂刻，有史以来第一次让图画艺术制品可以流入市面上，不仅是大量出现（这一点早已做到了），而且是日复一日地推陈出新。这样一来，素描便能够为每日的时事报道配上插图，也由此成为印刷术的亲密搭档。可是这项发明所扮演的角色在不到几十年的工夫就被摄影所取代了。摄影术发明之后，有史以来第一次，人类的手不再参与图像复制的主要艺术性任务，从此这项任务是保留给盯在镜头前的眼睛来完成。因为眼睛捕捉的速度远远快过手描绘的速度，影像的复制此后便不断地加快速度，甚至达到可以紧随说话节奏的地步：利用轮转的照相装置可以在摄影棚内把快如演员念台词的动作变化一一定在影像中。如果说石版潜藏孕育了画报，摄影则潜藏孕育了有声电影，电影是在摄影中萌芽成长的。上个世纪末，曾有人抨击声音复

制所引起的问题。一切努力总结起来正足以预见瓦雷里所刻画的美景："如同水、瓦斯和电流可从远方通到我们的住处，使我们毫不费劲便满足了我们的需求，有一天我们也将会如此得到声音影像的供应，只消一个信号、一个小小的手势，就可以让音像来去生灭。"[1]

到了20世纪，复制技术已达到如此的水平，从此不但能够运用在一切旧有的艺术作品之上，以极为深入的方式改造其影响模式，而且这些复制技术本身也以全新的艺术形式出现而引起注目。关于这方面，再也没有比其中两项不同的表现——艺术作品的复制与电影艺术——对传统艺术形式的影响作用更具有启示性的了。

II

即使是最完美的复制也总是少了一样东西：那就是艺术作品的"此时此地"——独一无二地现身于它所在之地——就是这独一的存在，且唯有这独一的存在，决定了它的整个历史。谈到历史，我们会想到艺术作品必须承受物质方面的衰退变化，也会想到其世世代代拥有者的传承经过。[2]物质性的衰变痕迹只有仰赖物理化学的分析才能显露出来，这种方式是不可能施用于复制品的；要确知作品转手易主的过程，则需要从作品创作完成之地为起点，追溯整个的传统。

原作的"此时此地"形成所谓的作品真实性。要确立一件铜器为真品，有时需借助化学分析来查验累积其上的铜锈；要证明一份中古世纪手稿的真实性，有时要确定它是否真正源自15世纪的某个藏书库。真实性的观念对于复制品而言（不管是机械复制与否）都毫无意义。[3]与出自人手且原则上被认定为赝品的复制物相比，原作保有完整的权威性；而这全然不是机械复制品与其原作间的关系。这有两点原因：一方面，机械复制品较不依赖原作。比如摄影可以将原作中不为人眼所察的面向突显出来，这些面向除非是靠镜头摆设于前，自由取得不同角度的视点，否则便难以呈现出来；有了放大局部或放慢速度等步骤，才能迄及一切自然视观所忽略的真实层面。另一方面，机械技术可以将复制品传送到原作可能永远到不了的地方。摄影与唱片尤其能使作品与观者或听者更为亲近。大教堂可以离开它真正的所在地来到艺术爱好者的摄影工作室；乐迷坐在家中就可以聆听音乐厅或露天的合唱表演。机械复制所创造的崭新条件虽然可以使艺术作品的内容保持完好无缺，却无论如何贬抑了原作的"此时此地"。除了艺术品

有此现象之外，其他事物亦然；比如电影胶卷底片拍录的风景，“此时此地”感便受到折损；不过，艺术作品的贬值更是点到了要害，触及了任何自然事物所不能比的弱点：因是直冲着其真实性而来。一件事物的真实性是指其所包含而原本可递转的一切成分，从物质方面的时间历程到它的历史见证力都属之。而就是因这见证性本身奠基于其时间历程，就复制品的情况来看，第一点——时间——已非人所掌握，而第二点——事物的历史见证——也必然受到动摇。不容置疑，如此动摇的，就是事物的威信或权威性。[4]我们可以借“灵光”的观念为这些缺憾做个归结：在机械复制时代，艺术作品被触及的，就是它的“灵光”；这类转变过程具有征候性，意义则不限于艺术领域。也许可说，一般而论，复制技术使得复制物脱离了传统的领域。这些技术借着样品的多量化，使得大量的现象取代了每一事件仅此一回的现象。复制技术使得复制物可以在任何情况下都成为视与听的对象，因而赋予了复制品一种现时性。这两项过程对递转之真实造成重大冲击，亦即对传统造成冲击，而相对于传统的正是目前人类所经历的危机以及当前的变革状态。这些过程又与现今发生的群众运动息息相关。最有效的原动力就是电影。但是即使以最正面的形式来考量，且确实是以此在考量，如果忽略了电影的毁灭性与导泻性，也就是忽略了文化遗产中传统元素之清除的话，也就无法掌握电影的社会意义了。这个现象在历史巨片中特别明显，而阿贝尔·冈斯（Abel Gance）在1927年曾兴致高昂地大声疾呼：“莎士比亚、伦勃朗、贝多芬也会去拍电影。［……］一切传奇，一切神话和迷思，所有的宗教创始者与宗教本身［……］都在等待他们以光的影像复活，而英雄人物纷纷拥到我们的门前，想要进来。”[5]这段话正表示他不自觉地在邀请我们参与普遍的大清除工作。

III

在每个重要的历史阶段，各种人类团体的存在模式都曾出现，我们也看到人们感受与接收的方式随着时代在改变。人类感性采取的有机形式——实现的环境——不只由自然因素决定，也取决于历史。在蛮族大迁徙时代的后期罗马帝国艺术家以及收藏于维也纳的《创世记》手抄本作者的身上，我们不只见到了与上古时期不同的艺术，也发觉了一种不同的感受方式。维也纳学派的学者——里格（Riegel）与维克霍夫（Wickhoff）——见古典传统的历史包袱太重而使得中世纪艺术被忽视遗忘，便极力反对前者，同时他们也第一个想到要研究

中古时期特有的感受模式。无论他们探究的广度如何，终究显得不足，因为这些学者只满足于将后期罗马帝国的感受形式特点揭示出来，并未试图——可能想也不敢想——去指出社会的变化，而感受模式的改变只是社会更迭的一种表现。今天比之这些学者，我们已更有机会来理解这个现象。而在这感受运作的环境里，我们目前所面临的转变若真的可以解释为"灵光"的衰退的话，我们便能够进一步地指出导致衰败的社会成因何在。刚才我们是将"灵光"的观念运用在分析历史文物，可是为了更清楚地解释"灵光"，必须想象自然事物的"灵光"。我们可以把它定义为遥远之物的独一显现，虽远，犹如近在眼前。静歇在夏日正午，沿着地平线那方山的弧线，或顺着投影在观者身上的一截树枝——这就是在呼吸那远山、那树枝的灵光。这段描述足以让人轻易地领会目前造成"灵光"衰退的社会影响条件何在。这些条件取决于两种情况，两者都关系到群众在现今生活中日渐提高的重要性。事实上，将事物在空间里更人性地"拉近"自己[6]，这对今天的大众而言是个令人兴致高昂的偏好，而另一个同样令人振奋的倾向，是借由迎接事物的复制品来掌握事物的独一性。将事物以影像且尤其是复制品形式，在尽可能接近的距离内拥有之，已成为日益迫切的需求。不容置疑，像画报或时事周刊上所提供的复制版有别于影像。影像深深包含其独一性与时间历程，而复制版则与短暂性及可重复性紧密相关。揭开事物的面纱，破坏其中的"灵光"，这就是新时代感受性的特点，这种感受性具有如此"世物皆同的感觉"，甚至也能经由复制品来把握独一存在的事物了。[7]如此，在直觉感受方面所显露的现象，理论界也从日益重要的统计数字中注意到了。现实顺应大众及大众配合现实，都是无可限量的进程，无论就思想或直觉感受而言都是如此。

IV

艺术作品的独一性也等于是说它包容于所谓"传统"的整个关系网络中，两者密切不可分。无疑，传统本身仍是活生生的现实，时时在变化。比方一座上古时代的维纳斯雕像，属于古希腊社会传统之复杂体系，希腊人将它视为仪式崇拜物，可是到了中世纪，教会人士则把它当作险恶的异教偶像。然而这两个全然相反的观点之间却有一项共通之处：无论古希腊人还是中世纪的人对维纳斯的看法都出于它独一无二的属性，他们都感受到它的"灵光"。艺术作品最初仍归属于整个传统关系，这点即表现在崇拜仪式中。我们晓得最早的艺术作品是为

了崇拜仪式而产生的，起先是用于魔法仪式，后来用于宗教仪式。然而，艺术作品一旦不再具有任何仪式的功能便只得失去它的“灵光”[8]，这一点具有决定性的重要意义。换言之，“真实”艺术作品的独一性价值是筑基于仪式之上，而最初原有的实用价值也表现在仪式中。无论经过多少中介，这个基本关联总是依稀可辨，连已世俗化的仪式亦然，即使是用最凡俗的形式来进行对美的崇拜，也仍有这层基本关联在。[9]对美的崇拜仪式，是源生自文艺复兴时代，此后主导了三个世纪，虽然历经了第一波的动撼，至今仍保留着依稀可辨的初始印记。等到第一个真正具有革命性的复制技术出现时——指摄影，发明于社会学兴起的同一时代——艺术家已预感危机将要来临，而一百年之后再也没有人可以否认这个危机确实存在了。他们以鼓吹“为艺术而艺术”来回应，也就是提出了一种艺术的神学。这个教义直导向一种负面的神学观：结果，构想出一套“纯”艺术作结，不仅拒绝扮演任何的社会功能要角，也不愿以题材内容来分类（马拉美是文学界采取这种立场的第一人）。

机械应允了艺术作品的复制，要研究这时代的艺术品，必须认真思考这些关联。而这些关联揭示了一项真正关键的事，有史以来第一次在世界上发生：那就是艺术品从其祭典仪式功能的寄生角色中得到了解放。愈来愈多的艺术品正是为了被复制而创造。[10]比如从一块摄影底片可以洗出许多张相片；若再去询问其中何者为真品只会显得荒唐可笑。可是，一旦真实性的标准不再适用于艺术的生产，整个艺术的功能也就天翻地覆。艺术的功能不再奠基于仪礼，从此以后，是奠基于另一项实践：政治。

V

对于艺术品的感受评价有各种不同的强调重点：其中有两项特别突出，刚好互成两极。一是有关作品的崇拜仪式价值，另一是有关其展览价值。[11]艺术的生产最早是为了以图像来供应祭典仪式的需要。我们得承认这些图像的“在场”比它们被看见与否更为重要。石器时代的人在石窟墙上画的鹿是一种魔法媒介。这些壁画自然可以让别人看见，但主要还是为了神灵的注目而画的。后来，正是因诸如此类的祭仪价值而将艺术品藏匿于隐秘处；有些神祇的塑像是藏在教士才可进入的祈祷室之内。有些圣母像几乎是一年到头都被覆盖着不露面，也有些哥特式大主教堂的雕像从地面上根本望不见。艺术品从祭典功用

解放出来后，这些艺术品的展出机会也比较多了。一座人物胸像可搬来搬去，所以它比神像更有机会展出，而神像却得待在庙里头指定的位置。图画比起早先的马赛克或壁画也更便于四处展览。弥撒原则上可能与交响乐一样可以展演，可是在交响乐出现的时代人们已预知它将会比弥撒更容易展演了。

各种复制技术强化了艺术品的展演价值，因而艺术品的两极价值在量上的易动竟变成了质的改变，甚至影响其本质特性。起初祭仪价值的绝对优势使艺术品先是被视为魔术工具，到后来它才在某种程度上被认定为艺术品；同理，今天展演价值的绝对优势给作品带来了全新的功能，其中有一项我们知道的——艺术功能——后来却显得次要而已。[12]从目前来看，摄影确实在这方面作了很明白的见证，而电影更是如此。

VI

摄影的展览价值使祭典仪式的价值退居次要的地位。可是祭仪价值并非毫无反抗就乖乖就范。其最后一道防线就是人像。肖像照会在早期的摄影中扮演中心角色一点也不偶然。在献给远游他方或者去世的亲爱者的纪念性仪式中，影像的祭仪价值找到了最后的栖身之处。在人面部的瞬间表情里，古老的相片最后一次焕发出“灵光”，也是因此带有一种忧郁的美感，无可比拟。然而一旦相片里不再有人影，展演价值便毅然决然地凌驾了祭典仪式价值。19世纪，阿特热在空旷巴黎街头拍摄的相片有着非凡的重要性，正是因他摄住了这个演进的新局面。确实如人所言，他拍的街道好像是在拍一个犯罪剧场，而犯罪剧场空无一人。在这些地方拍的相片别无其他目的，只为了暴露线索。对历史进展而言，阿特热留下的相片是真正的物证，所以它们具有一种隐秘的政治意义。它们已在要求人们以特定的方式来理解它们，随便草率的观看已不适用。这些相片令观看的人感到不安；要追赶上它们，观者自知必得循着一定的路线走才行。同时，画报已开始成为他的引航者。是真是假并不重要。配合这类影像，图片说明有史以来首次变得无比重要，有其存在的必要。而这些图说的性质显然与一般画作标题不同。画报文章对观看插图相片的人所指定的注意方向不久将更为明确；而对电影来说更有绝对的必要，因为观者如果不考虑影像出现前后如何接续，大概无法了解任何孤立的单格影像。

VII

19世纪在绘画与摄影之间掀起了一场论战，涉及两种媒介作品之各别价值，这场论战在我们今天看来觉得只是在回应一个错误的问题，而且这个论战的基础一团混乱。然而这里的批评并不是要质疑这场论战的重要性，反而是个强调其意义的时机。这场论战事实上显示了一场大动荡，具有历史意义且是世界性的，只是两个敌对的阵营都不曾意识到这一点。艺术借由机械复制技术跨越出其仪典根基，其自主自律的假象也从此消失了。可是在这个演进过程发生的19世纪却无法看出这个演进给艺术带来什么功能方面的转变。甚至到了20世纪，其转变结果仍久久为人所忽略，但不正是在20世纪，看着电影诞生，茁壮成长？

人们耗费了不少精力钻牛角尖似的争论摄影到底算不算一门艺术，却没有先问问这项发明是否改变了艺术的普遍特性；而电影理论家也犯下了同样的错误。可是摄影对传统美学所提出的问题与稍后电影激起的问题比起来，只不过如儿戏一般。所以也难怪第一批电影理论家会带有如此盲目的暴力色彩。比如阿贝尔·冈斯将电影比喻作古埃及象形文字，他写道：“看看我们，经过一个莫名其妙的大倒退，竟回到了埃及人的表达层次。［……］影像的语言尚未能发挥作用，因为连我们自己也还不能适应。对于电影影像尚未有足够的敬意与崇拜仪式。”[13]

取自苏联电影《统治者》剧照

取自卓别林早期喜剧片《溜冰场》剧照

塞弗兰－马尔斯（Séverin-Mars）也写道：“有哪一门艺术具有更崇高的梦想［……］，更富诗意同时又更真实？如此考量之下，摄影可成为非常特出的表现方式，而电影将只能感动那些思想最高超的人，只有在最完美的时刻以及他们最神秘的经历中才能进入其氛围。”
[14]

至于亚历山大·亚尔努（Alexandre Arnoux）谈到他对默片的幻想时，毫不畏缩地归结道："总之，我们所用的一切大胆描述字眼岂不正是在替祈祷下定义？"[15]很有趣的是，本来想把艺术的尊严赋予电影，却使得理论家裹足不前，无法透过他们的诠释以无比的勇气将文化特性的元素介绍出来。然而，就在他们发表心得的时代，银幕上已经出现像《舆论》和《淘金记》这样的杰作。即使如此，阿贝尔·冈斯仍贸然用埃及文字来作比较，而塞弗兰－马尔斯谈电影的口气简直像在谈论安吉利科修士（Fra Angelico）的绘画！直到今天仍有一些格外反动的作者试图以类似的观点来阐释电影，且还继续给电影挂上一种属于神圣的价值，不然起码也是附加了一种超现实的意味。这也是今日影评的特点。法兰兹·维尔菲（Franz Werfel）提到改编自《仲夏夜之梦》的电影时，肯定地表示，毫无疑问，只因电影对着外在世界作贫乏的模仿，那街道、那室内景、那车站、那餐馆、那汽车、那海滩，一切现象的乏味抄袭使得电影至今仍无法登入艺术殿堂："电影尚未了解它的真正意义，它的真正可能性。［……］其意义或潜能是在于它所拥有的能力，即以自然媒介表达的能力，还有它那无可媲美的说服能力，可表现神仙、奇幻、超自然的景象。"[16]

VIII

戏剧舞台上，在观众面前展现演技的终究是演员本人；而电影演员则需要依靠一整套的机械作为中介。如此而有两个结果。负责将演员的演出传送给观众的全套设备并不一定会尊重演员演出的整体感。随着影片的拍制，在摄影师的指导下，摄影机面对着表演来设定位置。一连串接续选定的位置构成了材质内容，随后剪接师再进行影片最后的剪辑工作。其中包括了一些动态元素，也就是摄影机要掌握的，还有其他如特写等的特殊效果。如此演出者的诠释便得承受一系列视觉性的试镜。演员表演与观众之间必然要有机制中介，所造成的两项结果，此其一。另外，导演希望电影演员不要展露本身的演艺，因而电影演员不能像舞台演员那般在演出过程中依观众的反应来调整他的演出。因此观众等于处在专家的位置，所作的评判不会因为与演员本人有实地接触而受到干扰。观众与演员的认同其实就是与摄影机镜头的认同。所以他采取的是与摄影机相同的态势：也是在进行试镜。[17]这种态度并不能呈现崇拜仪式的价值。

演员以所扮演的另一人物出现在观众面前，这点在电影中并不那么重要；反之出现于镜头前的是电影演员自身。皮蓝德娄（Luigi

取自苏联电影《战舰波将金号》剧照二帧

IX

演员以所扮演的另一人物出现在观众面前，这点在电影中并不那么重要；反之出现于镜头前的是电影演员自身。皮蓝德娄（Luigi

Pirandello）早已注意到试镜强加于演员身上的这种改变，他也是最早注意到这点的人之一。他的小说《拍电影了》虽然局限于强调事情的负面，也只谈到默片，然而书中的观点依然不失其价值。因为有声片就这点来讲并未有任何基本上的改变。“电影的演员，”皮蓝德娄写道，“感觉像被放逐了一般。不只从舞台上被放逐，也从其自身被放逐疏离了自身。他们带着一股愤恨，无可名状的空虚，甚至挫折感，含含糊糊地表示，他们的身体几乎已被剥夺消除了他们的真实性，他们的生活，他们的嗓音，甚至连走动时发出的声音，都变得琐碎单薄，只为了幻化成无声的影像，在银幕前闪过，随即又在寂静中消逝。［……］小小的放映机在观众面前玩弄演员的影子游戏，而演员也只能满足于摄影机前的表演。”[18]

这里便出现了一个情况，可以如此描述其特点：有史以来第一次——而这是电影的杰作——人以整个活生生的自身来行动，可是却不再有“灵光”了。因为“灵光”在于他的“此时此地”现身。“灵光”不能忍受任何的复制。在剧场中，麦克白的“灵光”与扮演这个角色之演员的“灵光”是不可分的，这也是在场观众有目共睹的。而片场内拍影的特别之处就在于摄影机取代了观众的位置。在此情况下，演员的“灵光”势必要消逝——而其所扮角色的“灵光”也跟着消逝。

如皮蓝德娄这样的剧作家在分析电影的同时，竟也不自觉地触及了当代戏剧危机的根本原因，这是不足为奇的。再也没有比完全根据复制技术之观点来构思的作品，或更确切言之，是——比如电影——源生于这种技术的作品，更极端地与戏剧相对立的了。这个问题经过了严谨的研究后已得到证实。长久以来，行家均纷纷指出这项事实，比如1932年作家阿恩海姆（Arnheim）便曾写道：拍电影，“几乎总是演得越少效果越好。［……］发展至今，一大进步是把演员视同道具，依照特征，把他们摆在恰当的位置就可以了”[19]。另外有一个与此密切相关的情况：戏剧演员可以整个人融入其角色中，电影演员采取这种态度的真是少之又少。电影演员并不以持续进行的方式饰演一个角色，而是透过一系列各自分开的片段来演。除了一些额外的条件——如片场的租借，临时演员的调动，布景相关问题外——还有一些技术操作上的基本需要，必得将演员的演出分作稍后可供剪辑的分镜片段。尤其像照明设备，为了使剧情在银幕上看起来进展快速又连贯一致，需要组合一系列个别拍摄的分镜，有时单单为了拍一个景可能需要花好几个小时。更别提那些明显而撼动人心的剪接；如果一名演

员要从窗口跳出去，就先让他从片场内搭的鹰架上跳下来，跳落后的情景可能好几个星期之后才到室外补拍。我们还可轻易找到其他更似是而非的实例。比方说，照剧本上的要求，一名演员听见有人敲门而吓得颤抖，可是导演对演员表演的方式感到不满，于是他偷偷趁演员无意间正好在台景上，出其不意地在他背后放一枪；摄影机把演员受惊吓的动作拍录下来，稍后只需再把这意外取得的影像剪接于适当的时机就成了。这点最能明白地显示艺术已经脱离“美的表象”，而以往人们以为艺术一旦少了这美的表象就注定会衰亡。

X

如同皮蓝德娄描述的，电影演员往往对自己被摄影机拍得的影像感到陌生。这种感觉基本上类似一个人揽镜自照的感受。只是从此以后，他的镜中相可以离开他本人，传送至其他地方。传送到哪里？到观众面前。[20]这种情况电影演员持续不断地意识着，即使在摄影机面前表演，他也知道最终他势必要面对观众。在这样的市场，他不仅得出卖工作劳力，也得献出他的身体发肤、他的心肺肝胆——当他工作完成时，他自己却不能想象他的作品，正如工厂的最后成品是什么，工人在工作进行时无法想象。演员在摄影机前面有压迫感，无疑这是一大原因，这也正是皮蓝德娄所提到的焦虑感，且是一种新形式的焦虑。电影一方面对“灵光”进行压制，另一方面又在片场之外虚假地塑造演员的“人格形象”，因而出现了崇拜明星的仪式，受到电影制片人资本主义观的大加赞助，借之保护明星人物的魔力，而长久以来，这等人物也只剩下其商品价值的变质魅力了。如果资本主义继续主控这个市场，我们唯一能期望电影对“革命”的贡献，是期望它带起对古老艺术观的革命性批判。我们并不怀疑在某些特例情况之下电影能更进一步地对社会关系，甚至对财产的地位本身，也进行革命性的批判。然而这并非我们这篇论文主要的研究课题，也不是西欧电影制片的主要成就所在。电影技术和运动技巧也有些许相近之处，也就是两者的观众多少都算是行家。如果不信，只要听听一群报童某日的交谈，看他们各自倚着单车，如何在讨论一场单车比赛的结果，就可明白。报社编辑会为了这些年轻雇员而特地举办单车比赛不是没有原因的。参赛者都兴致勃勃，因为得胜者将有机会离开送报的差事去加入职业单车选手的行列。同样的时事报道的外景拍摄让每个路人都有机会出现在银幕上。甚至有可能出现在一部真正的艺术作品中——比如像维尔托夫（Vertoff）的《列宁三部曲》或伊文思的《煤矿工人》

（Borinage）。[21]今天每个人都可声称自己上过镜头。要更清楚地了解这点，应当看看作家的现况。

取自苏联电影《母亲》剧照

数世纪以来，作家只占少数，面对的是数万的读者。直到上个世纪末情况才有了转变。随着新闻业的扩展，不管是来自政治、宗教、科学还是各行业或地方等各种新团体组织的读者，都积极运用登报机会，于是有愈来愈多的读者——起初仅只偶尔为之——转而成为作者。事情的开端是因报社为“读者来信”开放了一个专栏；今天在欧洲各地，一个人不管从事什么工作，只要他想，原则上他都可以在报上发表他的专业工作心得，诉诉苦，或登载一篇报道或者相关的研究。如此一来，作者与读者的基本差异就越来越小，只剩下功能上的不同，而且会随情况而变。无论何时，读者都随时可变成作者。随着工作愈来愈专业化，每个人都或多或少地成为他那一行的专家——即使是微不足道的行业亦然——而这个资历赋予他某种职权与威信。在苏联，工作本身便具有发言权。以言语来介绍其工作是一个人具有工作能力的表现。文学能力不再奠基于专业训练，而在于综合科技，因此变成了公有财产。[22]

这一切都毫无保留地适用于电影的情况，文学历经数世纪才转变了视观，电影却在十年之内就做到了。因为电影在实践方面——尤其是在俄国——革命已经局部完成了。苏联影片里的许多演员并非我们平常所谓的演员，而是一般民众，扮演的角色就是自己本身，尤其是他们在工作岗位上的角色。西欧的资本主义电影工业则拒绝满足现代人看到自己的复制形象的渴望。在此情况下，电影制片人便费心以幻影奇景及模棱暧昧的投机来激起大众的兴趣。

XI

一部电影的录制，尤其是有声影片，提供了一种前人所不能想象的表演。它代表了各种运作的整合，摄影机、照明设备、助理工作人员都参与制作过程，观者眼睛的观点必须认同摄影机镜头，看到的只有演出本身，否则他若在拍摄现场，很难别教他看见场景后面的制作工具与过程。这种情况——犹过于其他任何情况——使得片场拍电影与剧场演戏之间任何可寻的相似处都变得浮面而不重要。原则上，剧场有一定的位置方向，只要站对了位置，表演就可产生幻象。电影制片场就不可能如此，因为电影经过了段落剪接后，只能造成二维的幻象。换言之，片场内的摄影机深深进入现实本身，如果想还原现实的纯粹性，并去除摄影机介入其中后所构成的怪异体，则必得诉诸特别的程序：如变换各种拍摄角度，或者将同类影像剪辑接合，等等。去除了摄影机所加进的东西后，其中的现实变得比一切都更假，在机械的国度里，这样直接捕捉的现实从此有如一朵蓝花（稀世的蓝色兰花）。

取自苏联电影《熊的婚礼》剧照

电影的特性与戏剧形成了明显的对立，如果和绘画的特性相比，将会有更丰硕的发现。这里，我们得先明了摄影师与画家的关联何在。要回答这个问题，请容我们举出一个颇具启示性的比喻，得自外科手术的联想。外科医生和巫师在手术方面可谓各据一方。巫师医治病患是将手按在病人身上，因此他的姿势态度与外科医生不同：医生的做法是直接进入人体之内。巫师在自身与患者之间保持着自然的距离；或者说得更明白一点，他只用手按，故并未缩短多少距离，反而

以他的权威性把距离拉开了。相反，外科医师因为直接进入病人体内而大大缩短了彼此的距离，且因为他的手在病人体内的器官之间小心翼翼地游走，并未因此而加大彼此的距离。简言之，外科医师不同于巫师（不过在外科医师身上仍可隐约看到巫师的踪影痕迹），在紧要关头，得放弃与病人建立人与人之间的普通关系，经由开刀手术直接深入病人体内。我们在画家与摄影师之间也看到类似外科医生和巫师的对比关系。画家对景作画，隔着一段自然距离来观察所欲描绘的实景，反之摄影师直接深入实景的脉络中。[23]所得的图像两者也截然不同。画家所绘的图像是完整的，而摄影师拍的影像却分割成许多片段，每个部分又自成一格。对今天的人来讲，电影所呈现的现实影像要有意义得多，因为电影影像已能表现所有机器装备无法迄及的事物层面——这本是任何艺术作品的合理要求——而电影影像所以能如此做到，只因为它借着摄影装备，以最密集的方式深入了现实的核心。

XII

艺术作品可借机械来复制：这项事实改变了大众对艺术的看法。一般大众看毕加索的绘画，会有很保守落伍的反应，可是看卓别林的电影又变得十分激进。这种先进态度的特点是：欣赏演出的愉悦感与相对应的生活经验以直接而亲密的方式和行家的态度建立了关联。这种关联具有社会性的重要意义。随着艺术的社会意义减弱，我们在观众身上看到批判精神与享受行为之间出现了愈来愈大的分歧。人们欣赏传统的事物而不加批评；反之对真正新的事物，却嫌恶批评有加。可是电影的观众却不分批评与享乐。其关键在于看电影时，个人的反应较之别种场合更易先决地受制于观众集体。观众在作出反应的同时也受到彼此的牵制。因此电影与绘画的对立也很有意义。过去，绘画只能期待让一两名或极少数的观众欣赏。从19世纪开始，数量较多的观众可以一起欣赏画作。这个现象成了危机的先兆。这危机不仅肇因于摄影的发明，也是因另一个与这项发明无甚关联的现象，那就是：艺术品有心想接近广大群众。

取自苏联电影《战舰波将金号》剧照

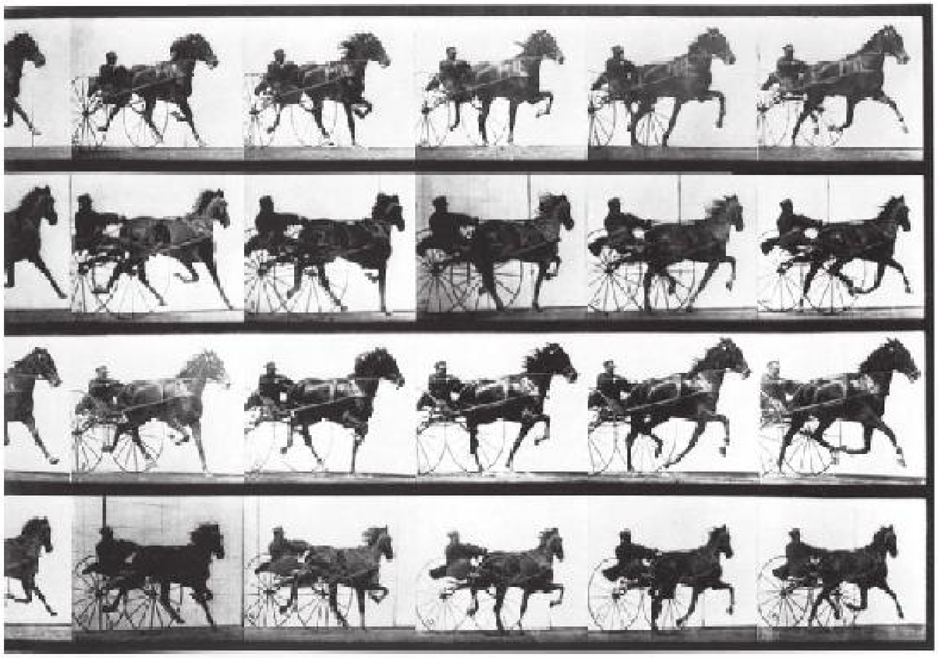
然而，同时且集体欣赏画作是有违绘画本性的，不像建筑，某段时期的史诗，还有今日的电影都适合观众作集体而同时性的欣赏活动。虽然我们无法对绘画的社会角色作出任何结论，但可确定的是：当绘画直接面对大众时，因情况特殊且在一定的程度上与其本性相违，而会有严重的不便之处。中世纪的教堂、修道院，以及到18世纪末以前的王宫，都不曾有多人同时赏画，而是经过层层高下阶级间接相传。其后的转变，显示的是绘画因可用机械复制图像而造成特殊冲突。有人利用博物馆或展览形式将画作介绍给大众，可是大众本身却不能自行组织安排他们的赏画活动。[24]这就是为什么同样一群观众在看默片闹剧时表现得十分先进，可是在面对超现实艺术时却显得保守而反动。

XIII

电影的特性不仅在于人如何出现于镜头前，也在于摄影机如何呈现人周围的世界。参考有关表演的心理学讨论，可知摄影机能扮演测试者的角色。心理学为我们提供了另一说明例证。事实上，电影借着

弗洛伊德心理分析所揭示的方法来丰富我们的观察。五十年前，人们根本不会去注意谈话中说溜了嘴这样的小事。看似正常进行的闲谈突然出现了讹语，一般人以为只是出了点小差错，却不知可以由此切入深层的心理面向，而自从《日常生活之心理分析》一书出版后，情形就不同了。现实中有许多小事过去一向是稍纵即逝，引不起任何青睐，而弗洛伊德的著作将它们孤立出来进行分析。电影在视觉与听觉双方面帮助我们扩大了对世间事物的注意范围，因而加深了我们的统觉能力。比起绘画及戏剧所能提供的，电影的表演可以作更精细的分析，展现更多的视角层面。与绘画比起来，要分析影片内容更容易，因为电影更能精确地呈现各种各样的现实情况，为其他媒介所不及。与舞台戏剧比起来，电影因较容易孤立出个别的组成元素，所以更适于分析。电影这种优越性有助于艺术与科学的互相融合，而这正是电影最重要的地方。事实上，当我们观察一个行为与特定的情况配合完美时（比如人体的肌肉运作），我们一点也不知其中的契合一致是属于艺术表现还是适于科学方面的探索。科学与艺术迄今往往各行其道，可是有了电影，从此以后我们可以说摄影的艺术发展与科学探索已结合为一体，这是电影的一大革命性功能。[25]

取自苏联电影《你的抱负》剧照



动物在运动中的神态，马，小跑，埃金顿，No.34

穆布里奇　摄

1879年

电影将我们周遭的事物用特写放大，对准那些隐藏于熟悉事物中的细节，用神奇的镜头探索平凡的地方，如此电影一方面让我们更进一步了解支配我们生活的一切日常必需品，另一方面也开拓了我们意想不到的广大活动空间。大都市里咖啡店、街道、办公室、摆设了家具的房间、车站和工厂，仿佛将我们囚禁起来，没有解脱的希望。可是有了电影，它那几十分之一秒的爆炸瞬间，便炸开了这个集中营似的世界，现在我们被遗弃在散落四处的断垣残壁间，正展开一段冒险之旅。由于特写的关系，景物细节更大更宽广了；由于速度的放慢，运动有了新的向度。放大技术将原本混淆不明之物变得更清晰，也由于这项技术的运用，物质显现出新的结构；速度的放慢使我们原本已知的动作形式更为突出，不仅如此，还发现了完全不为人知晓的其他形式，“不是快动作的放慢，而是效果奇特的滑溜，空浮，超自然的运动”[26]。

因此很显然，与摄影机对话的“自然”，不同于我们眼中所见的“自然”，尤其是因无意识行为的空间取代了人自觉行动的空间。分析人类

行走大致的方式可能并不稀奇，可是我们并不确切晓得在迈开步伐的刹那会是什么样的姿态。我们都知道伸手取用打火机或汤匙大约是什么样的动作，可是我们不知道在手与金属物之间真正的变化如何，何况在做这些动作的中途，我们可能有各种的情绪变化反映在手势里。电影就是以它的种种装备与技术可能，潜进投入、涌出爬上、分割孤立、扩展最宽、加速、放大和缩小，深入了这个领域。有史以来第一次，摄影机为我们打开了无意识的经验世界。

XIV

良久以来，艺术的一大基本任务就是激起想望，可是满足想望的时机却尚未成熟。[27]每种形式的艺术在其发展史上都经历过关键时刻，而只有在新技术的改变之下才能获致成效，换言之，需借助崭新形式的艺术来求突破。这就是为什么在所谓的颓废时期表现的大胆奇想事实上是源自组成艺术核心最强盛的中心力量。不久前我们才见到达达艺术家自鸣得意地进行反成规反文明的表演活动。我们今天才明白他们何以会如此卖力：达达主义是想借着绘画（或文学）来制造现今观众对电影所期望的同种效果。

每次一个新的要求、新的期望出现，在寻求未来出路时，往往会超越原来的意图。达达主义者的例子便是如此，他们牺牲了电影致力追求的市场利益，但是他们当然不晓得我们在此如何解释其意图。达达主义者并不注重其作品的商业价值，反而较重视的是如何使观看之物显得毫无用处。为了达到这个目的，他们最常用的方法之一就是一贯地将其作品材质贬值。他们作的诗是一种“文字的沙拉”，里头放了脏话淫语和各种可以想见的文字秽物。同样，他们在画作里粘上钮扣、车票等小东西。他们为生产物烙上复制品的印痕，激烈地除去其“灵光”。阿尔普（Arp）的画作或史坦（Stramm）的诗给人的感觉没有欣赏德兰（Derain）的画或里尔克（Rilke）的诗那样的神思冥想与美学判断。对于堕落的布尔乔亚阶级而言，凝神冥思已成为“非社会”的行为；而达达主义使消遣散心成为一种社会行为的练习。[28]而他们的种种行动的确造成了非常暴力的消遣，使艺术作品变成了绯闻。他们的目的是想耸动公共视听。达达主义的艺术作品以迷人的表演和声响来吸引观众耳目，惊世骇俗，冲击观者和听众，颇具创伤力。因此达达主义拥护电影的喜好，因为电影也具有消遣的特性，也因不断地变换场景与道具而令人震惊。只要想想：银幕上流动的影像与固定在

画布上的绘画，是多么的不一样！画作邀人静观冥想，在画布前面，任想象驰骋。电影便不能如此，看电影时，眼睛才刚捕捉到一个影像，马上又被另一个影像取代，永远来不及定睛去看。杜哈梅（Duhamel）虽然讨厌电影，一点也不了解其意义，可是却看出其结构的几项特色，并加以强调，他如此写道："我已经没办法随心所欲地思考。流动不停的影像已取代了我自己的思路。"[29]真的，连续不断的影像阻碍了观众心灵的任何联想。其创伤性的影响力便是由此得来。电影如同其他撼动人心的事物一样，需要特别用心专注才能掌握。[30]达达主义将肉体的震惊效果关闭在精神的粗糙矿石内，而电影以其特有的技术使之解脱而出。[31]

达达主义者

从左自右：阿尔普，查拉，李希特

1917年

1922年于德国魏玛召开的构成主义者与达达主义者大会留影。

纳吉夫妇位于最高处右边，其前排为尼利（**Nelly**）和戴奥·杜斯勃格（**Theo ven Doesburg**），戴格子纹鸭舌帽者李希茨基（**Elietzer Lissitzky**），坐于台阶者从右至左为查拉，阿尔普，李希特及埃斯特伦（**Carl Van Eesteren**），最左为葛瑞福（**Werner Graeff**）

1922年

劳勒·豪斯曼（**Raoul Hausmann**）与汉娜·霍奇（**Hannah Höch**）在第一届国际达达会场中的作品前留影

1920年

大众就像一个模子，此时正从其中萌生对艺术的新态度。量已变成了质。参与人数的大量增加改变了参与的模式。而这种参与模式起先是以受贬抑的形式呈现的，这点必然无法蒙骗明察者。然而有许多人却无法超越这个肤浅的表象，只一味地猛烈批评。杜哈梅的评论是其中最激烈的。他注意到的正是电影在观众间唤起的参与形式。他如此写道：“这是小孤岛上的娱乐，供文盲及生活艰苦满心忧虑的可怜人散心用［……］，这是毫不费劲的演出，不会留下任何绕梁余韵，引不起任何问题，也不知探讨任何严肃的课题，燃不起热情，激不起由衷的感触，兴不起任何希望，不然顶多是很可笑地梦想有朝一日变成洛杉矶好莱坞的‘巨星’。”[32]

很明显的，最后我们还是在老调重弹：大众想要散心，艺术却要求专心。这是陈腔滥调。但仍须看看陈腐之言是否能开启认识电影的有利视角——要能明察秋毫。要解说散心和专心如何相反，可以这么说：对画专注的人整个人投入画中，就像一则中国画家的传说所描述的，有位画家刚完成了一幅风景画，随即自我迷失在画中；相反，散心是艺术品潜入了大众。关于这点，建筑最足以说明，因自古以来，建筑呈现的是一种以散心和集体方式来感受的艺术品模范，故其感受法则最是具有启发教导性。从史前时代以来，人类就一直是建造者。过去曾诞生了各种艺术形式，而后又一一消失了。悲剧随着古希腊人诞生又随着他们消失，经过数世纪之后才又以“条规”的古典形式再度出现。史诗往往出现在一个民族新生的时代，到了文艺复兴末期就在欧洲消失了。画幅诞生于中世纪时期，没有任何事物可以保证它能永无止境地存活下去。可是居住却是人类持久的需要，所以建筑毫无萧条没落的迹象，建筑史要比任何其他艺术形式更为源远流长，因此我们要了解艺术与大众的关系何在，必不能忽视建筑的运作方式。感受建筑的方式有两种：一是可用（居），一是可观。更确切地讲，感受方式可以是触觉或视觉的。如果只想到像一般游客参观著名纪念建筑的感受态度，便会完全误解了感受的意义。在触觉方面，其实并没有任何与视觉观看相通之处，因触觉的感受方式并非靠专注而是靠习惯。但是就建筑而言，习惯与适应也在很大的程度上决定了视觉性的感受，因后者也并非用心专注，而是不经意地浏览。可是在某些情况下，这种感受方式却获得了一种标准规范的价值意义。事实上，在历史的重要转型期，人类感官必须面临的任务向来都不仅仅以视觉渠道为主，即不只以关注的形式为主，反而需要在触觉感受的引导之下慢慢适应。

葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）

拍摄者不详

1930年

取自苏联电影《罢工》剧照

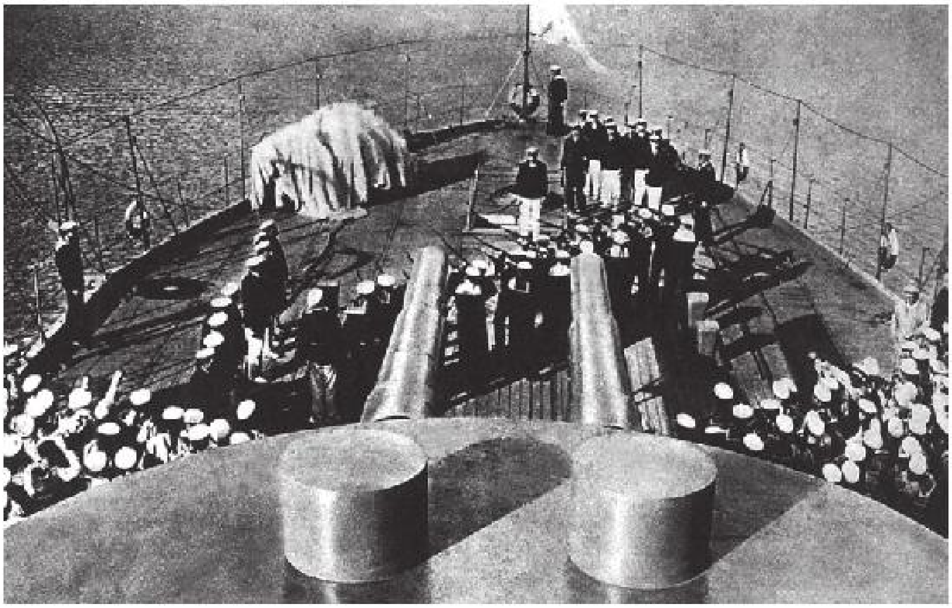
取自卓别林早期喜剧片《城市之光》剧照

然而，散心的人也能逐渐适应习惯。再进一步讲：很明显，散心者在消遣的状态下并不能完成某些工作，除非他已经做得很习惯。经由这种散心的方式（也是艺术的目的），艺术悄悄地向我们证实，今天我们的感受方式足以去回应新的任务了。由于单一个人常会有拒绝工作的倾向，而目前艺术既然可以动员群众，便试图去解决最艰难最重要的工作。这正是电影目前所做的。这种散心的感受之道，在现今一切艺术领域都愈来愈明显，这也是感受模式重大转变的征兆；而在电影中已找到了最佳试验场所，影片的震惊效果正符合这种形式的感受。如果电影将艺术的崇拜仪礼价值弃置于远景处，并不只因电影使每个观众都变成了专家，也是因专家的态度已不再是劳神去专注。漆黑放映室里的观众是检验者，不过这位检验者是在消遣。

结语

有越来越多的现代人无产阶级化，民众的地位也日渐重要，这是同一历史进程中的两个面。法西斯主义者欲组织民众而不触动资产阶级，可是民众却希望推翻资产阶级。法西斯主义者以为只要让民众有自我表达的机会而不给他们应有的权利也能了事。[33]群众有权利改变产权关系，法西斯主义者却只设法给他们表达的机会而保留住资产。因而法西斯主义的必然结果是将美学引入政治生活里。法西斯主义者将首领崇拜强加给民众，如此来压榨百姓，正好比施压于设备器材，强迫实现仪式价值的生产服务。将政治美学化的一切努力攀向了一个顶峰：战争。只有战争可为最浩大的群众运动设定目标，同时又不触犯传统资产阶级地位。情势可以如此被翻译成政治语言。如果用技术语言来陈述则如是：只有战争可以动员今日一切科技资源，同时又维持资产阶级政权。不消说，法西斯主义者在歌颂战争时并未援用这番论调。然而马里内蒂（Marinetti）在他关于埃塞俄比亚殖民地战争的宣言中却明白说道："二十七年来，我们未来主义者起而反对'战争是反美学'的说法。［……］这就是为什么［……］战争是美丽的，我们如此肯定：战争是美丽的，因借着防毒面具、扬声器、火焰喷射器、小坦克，战争将人的绝对优势权力奠基于臣服的机器之上；战争是美丽的，因为有史以来第一次它成全了人类拥有钢铁炼造之躯的梦想；战争是美丽的，因为它以机关枪的火焰，如兰花一般处处点缀在草原上；战争是美丽的，因为它集合了枪击、炮轰、停火、解体的气味与芳香，交织成一曲交响乐；战争是美丽的，因为它创造了各种新建筑，如大型坦克、如几何形的空军中队、如火烧村落升起的螺旋状浓

烟，还有其他种种［……］。未来主义的作家与艺术家，［……］请记住战争美学的这些基本原则，好让你们创造新诗、新雕塑的奋斗可以被照亮！”



取自苏联电影《战舰波将金号》剧照

大提琴手

布拉加利亚（**Anton Giulio Bragaglia**）　摄

1913年

取自苏联电影《黑色星期天》剧照

这篇宣言的优点是能畅所欲言。其提问的方式值得辩证学家效法。因此以下就是辩证学家所了解的今日战争美学：当生产力的自然用途遭到资产阶级政权麻痹时，技术方法、速度节奏、能量来源，都会导向一种反自然的用途；而这些都显现在战争里。战争造成的破坏毁灭显露出社会还不够成熟，不知如何将科技转化为服务自身的工具；而科技也尚未发展完善，无法主宰社会的基层力量。帝国主义的战争，残酷无道，不知善加利用庞大的生产力，使生产和用途分了家（换言之，失业和缺乏就业渠道的问题未去解决）。帝国主义战争是场科技的造反，本末倒置，社会向科技夺去其自然物资，科技现在以“人力资源”之名反向社会声讨。社会不去疏通河渠，反而将人河导入战壕；不利用飞机进行空中撒种，反而在城市上空丢炸弹；而毒气战更以一种新的方式瓦解了“灵光”。

“让艺术实现，即使世界得灭亡”（Fiat ars，pereat mundus），这就是法西斯主义的口号，如马里内蒂所承认的，法西斯主义希望从战争中得到的是艺术上的满足，即经由技术改变了的感官感受的满足。

这显然正完美地实现了“为艺术而艺术”。荷马的时代，人们向奥林匹亚山的诸神献上表演；而今天人们为了自己而表演，自己已变得很疏离陌生，陌生到可以经历自身的毁灭，竟以自身的毁灭作为一等的美感享乐。这就是法西斯主义政治运作的美学化。共产主义的回应则是让艺术政治化。

注释

[1] 《遍在的征服》（“Conquête de l’ubiquitél”，Pièces sur l’art，Pairs.1934，p.105，Pléiade，Ⅰ，pp.1284-1285。

[2] 当然，艺术史并不只限于这两个元素：比如《蒙娜丽莎》一画的历史应当也要考虑17-19世纪的临摹或拷贝的方式，以及这些拷贝的数量。

[3] 正是因为真实性不可复制，所以有些复制技术程序的密集发展足以产生不同于真实性的区别与层次差异。关于这点，艺术交易扮演着重要的角色。木刻版画发明后，在进入兴盛期之前，可以说先已击中了艺术品真实性的要害。事实上，中世纪的圣母像在创作的时代还谈不上“真实”与否，是后来数百年才变成“真实的”，也许到了19世纪更是如此。

[4] 乡下剧院最差的《浮士德》戏剧表演也好过以同一题材拍的影片，因为至少理想上它能与在魏玛（Weimar）举行的首演相提并论。演员演技所暗示的传统内涵在银幕中便丧尽意义［比如靡菲斯特（Mephisto）影射米也克（Merck），即歌德年轻时代的朋友］。

[5] 阿贝尔·冈斯：《影像时代已来临》（“Le temps de l’image est venu”），L’art cinématographique，Ⅱ，Paris，1927，p.94。

[6] 让事物变得“更有人性，更亲近”民间大众，这可能意味着不再考虑它们的社会功能。一名当代肖像画家，描绘一位有名的外科医师正在用早餐，和家人在一起，而16世纪的画家，像伦勃朗画的《杜普博士的解剖课》，给同时代的观众见识医生执业的实地情况，两者比较，当代画家的家居生活景象不能保证会比16世纪的作品更精确地掌握了医生的社会功能。

[7] 这段的一部分直接引用自《摄影小史》一文。——法译本注

[8] 将“灵光”定义为“遥远之物的独一显现，虽远，犹如近在眼前”，只是将艺术作品的仪式价值以时空范畴的用语来表达。远与近相反，本质上“遥远”的事物便不可“接近”。事实上，图像用以服务祭仪的主要素质是其不可亲近性。图像因其本质的缘故，必定总是“遥远的，虽近在眼前”。我们可以接近其物质现实，可是无法迄及它一出现即保有的遥远（高高在上）特性。

[9] 随着图像祭仪价值的世俗化，其基本独一性的理念便失去了明确性。在观者的想象里，祭仪图像中的独一性逐渐被艺术家或其创作活动的独一实际经验所取代了。无疑，这永远不会是完全的取代，真实性的观念不光指其真实出处的保证（这点从收藏家总有一些拜物倾向来看特别明显，因为拥有艺术品，也等于分享其祭仪力量）。虽然如此，真实性的观念在艺术领域所扮演的角色仍是很暧昧的；随着艺术的世俗化，真实性也取代了祭仪价值。

[10] 电影比之文学和绘画不同的是，就电影的情形来讲，其机械复制并不是大众发行的外在条件而已，这是电影生产具有的内在特性。这种技术不只是以最直接的方式容许影片的大量发行，甚至这是必然的要求，因电影的生产费用是如此高昂，如果一个人可以买得起画作，也不可能买得起一部影片。据统计显示，1927年，开拍一部影片是期望能给九百万名的观众欣赏。起初，就在法西斯主义强调国家利益的同时，有声片的发明的确因语言国界的关系而暂时减少了发行量。这种退缩的情况虽很快就因为有了配音技术而缓和下来，但我们更值得注意的是这一衰退现象与法西斯主义的关联。这两件事会同时发生又是因两者都与经济危机有关联。这种不稳定的情势总之导致了两项行动：一是为资产阶级地位努力寻求解救之道；二是资本主义的电影制作人急着推出有声片。有声片的发明为电影业带来了暂时的舒缓，再度提起了观众对电影的兴趣，同时更有来自电子工业的新资本与电影工业的资本互相结合。如此，置身其外来看，有声片虽然有助于国家利益，但从内部观之，也促成了电影工业前所未有的国际化。

[11] 理想主义的美学不能契合这种两极性，因为其美的观念虽包含这相对的两极，却无法界分二者，因而除去了相对性。然而黑格尔却能在理想主义的限度之内尽量明白地处理两极性的问题。在其著作《历史哲学》中他写道："自古以来图像即已存在。宗教虔礼长久以来将图像用为崇敬祈祷的对象，但并不要求图像一定是美的。美的图像有时也包含了非精神的外在因素，可是就因它是美的，其精神仍可与人交谈；可是在崇敬祈祷时，重要的是与一对象之间要有关系性，而对象物本身只是麻木不仁的灵魂。［……］美的艺术诞生于［……］教堂［……］，虽然艺术是出自艺术的原则。"同样，下面这段话引自《艺术哲学》，显示黑格尔已察觉其中的问题："我们的时代已不再将艺术品视为神圣物来崇拜。今天艺术品给我们的印象比较克制谨慎，激起的情感也需要更高的试验［……］。"从第一种艺术感受方式到第二种之间的转变正是一般艺术感受史的特征。以西斯廷大教堂的圣母像为例，从赫伯特·格林（Hubert Grimm）的研究得知这幅圣母像原是为了展览目的而绘制的。格林的研究是从以下这个问题得到启示的：画作前景处的木撑条何以要雕成两个小天使的像？他探询何以拉斐尔要在天空背景加上两道帘幕。研究结果证实圣母像是为教宗入殓式而订的画。这个仪式是在圣彼得侧翼的礼拜堂内举行的。画作被摆在礼拜堂的尽头，形成一个神龛。拉斐尔笔下的圣母仿佛正要走出两旁有绿色帘子的神龛，踩着云天，向着主教的灵棺而来。拉斐尔的画作是为了教宗的葬礼而绘制，所以主要是为了仪式价值。

不久以后，人们将它挂在皮亚琴察（Piacenza）的黑衣修士教堂主祭坛上方。这幅画之所以被放逐到远地，是因依据罗马的礼仪规定，曾经出现在葬礼中的图像不可以摆在主祭坛上祭拜。这道规定削弱了拉斐尔画作的部分商业价值。可是教士为了卖得应有的价格，只好默默同意买主可以将画供奉在祭坛上，又因为怕走漏了风声，只好把画送到偏远城镇的修道院。

[12] 布莱希特在另一个层面上也有类似的想法："一旦艺术品变成了商品，就不能再以艺术品的观念来看待了；所以如果我们还想保留其物原有的功能，我们必须小心谨慎，毫不畏惧地放弃艺术品的观念。这是必得经历的过程，绝不能三心二意。这个转折也并非平白无故，它会导致物的根本转变，且抹拭物的过去，以致新的观念若要再发挥用途——为什么不能？——已无法唤起任何与它以前的意义有关的回忆了。"

[13] 阿贝尔·冈斯，《影像时代已来临》，pp.100-101。

[14] 参见阿贝尔·冈斯所引述塞弗兰——马尔斯，同上，p.100。

[15] 亚利山大·亚尔努：《电影》（Cinéma），Paris，1929，p.28。

[16] 法兰兹·维尔菲："Ein Sommernachtstraum"，Neues Wiener Journal，nov.1935。

[17] "电影［……］提供了（或者可以提供）了解人类行为的有用观点，甚至深入末微细节［……］，人物性格并非行为动机的根源所在，人物的内在生活不是最根本的肇因，也鲜少形成行动最重要的结果。"（布莱希特，"Der Dreigroschenoperprozess"，Versuche）摄影机扩大了试镜的范围，电影演员的试镜情况类如整个经济环境与一般人的关系，因为这个经济环境已大大增加了人被测试的范围。因此我们看到职业性向测验愈来愈重要。这些测试就像是依据个人表演的许多剪接镜头来下评断。不论是电影的摄影或是职业性向测验，两者都是在技术专家组成的权威人士面前进行。片场的剪辑师与监督职业性向测验的主考官所处的情况完全一样。

[18] 参见里昂·彼埃尔——坎特所引述皮蓝德娄的《拍电影了》（Luigi Pirandello，On tourne，Leon Pierre-Quint，"Signification du cinéma"，L'Art cinématographique，II，Paris，1927，pp.14-15）。

[19] 参见鲁道夫·阿恩海姆：《电影的艺术》（Der Film als Kunst，Berlin，1932，pp.176-177）。由此观点来看，有些和舞台戏剧不同的细节看似不重要，却在导演的运用之下显出趣味来，比如德莱叶（Dreyer）在《圣女贞德》一片中尝试让演员不上装来演戏。德莱叶花了数个月的时间，找来四十位演员扮演法庭审判官。他选角的方式有点像在找寻难以取得的道具。德莱叶尽量避免挑相貌、年龄、身材方面彼此相像的演员。当演员变成了戏台上

的道具，相对的道具也可拥有演员的角色地位，也就不稀奇了。至少电影派给道具一个角色已不奇怪。在众多可举的例子中，且勿随便乱挑，还是专选一个别具说服力的实例。一个会走的钟总是会形成舞台上的干扰。舞台上无法让时钟发挥计时的功用。即使是在自然主义的戏剧中，星象时间也与戏剧时间难以协调。在这种情况下电影反可以适时利用钟来标计真实的时间，这是非常有意义的。这点最能说明在特定的情况下道具也能扮演关键性角色。这已很接近普多夫金（W.Pudovkin）的看法："当演员的演技牵涉到一件道具且有赖于这件道具时，就形成了电影的活力所在。"（W.Pudovkin，Filmregieund fimmanuskript，Berlin，1928，p.126）所以电影是第一个能够表现物与人之互动关系的艺术媒介。电影因此也能有效地服务于唯物主义的思想。

[20] 就政治层面来看，我们可以指出类似演艺界的改变现象，这种改变也以同样的方式取决于复制的技术。目前的布尔乔亚民主危机暗示了另一个政治危机，即决定主政者公开出现的条件发生了危机。民主制度让主政者本人实实在在地站在议员面前。议会议员就是观众。可是传播器材的进步，已使得演讲者发言的同时可以让无数的听众听闻，也可以在短时间内将影像传送放映给无数观众看，因此将政界人士透过声画录制机呈现给观众或听众便极为重要。这种新的技术使得议会空无一人也使得剧场空无一人。收音机和电影不只改变了职业演员的功能也改变了任何人的功能，这也是执政者面对的情况：他在麦克风与摄影机前面出现。虽然追求的目的不同，电影演员及政治家就这点来看均承受了相互对等的变化。在某些特定的社会条件下，这种变化拉近了他们与大众的距离。因而有了一种新形式的选举，是在机器前进行的；这样选出来的赢家就是明星和独裁者。

[21] 此处作者似乎误把比利时导演亨利·史铎尔克（Henri Storck）的影片当成荷兰导演伊文思（Ivens）的作品了。——法译本注

[22] 优先享受相关技术的特权因而丧失。阿道斯·赫胥黎（Aldous Huxley）写道："技术的进步［……］造成普及化。［……］复制技术及轮转印刷术的运用让文字和图像可以出乎意想地多量化。义务教育与生活水准的提高创造了懂得阅读且有能力购买读物与图像资讯的广大群众。为了满足这项需求，必须开创一门重要的工业。艺术天才是稀宝；［……］无论何时何地生产的艺术品大部分都价值低劣。然而今天在艺术生产总量当中废物所占的百分比却前所未有地高。［……］这单单只是个数学问题。上个世纪以来西欧的人口双倍增加。就所能估计的范围来看，读物及图像至少也增加了一二十倍，甚至可能有五十到一百倍之多。如果说每x百万人口当中会有n个人具有艺术天分，那么2x百万人应有2n天才。可是就实际情形概述：一百年前，原本只能刊印一页文字图片的话，今天则可印二十或上百页。以前一个地方假使出一位艺术天才，现在则会出两位。我承认因为义务教育使过去无法施展才智的潜在天才今天都能自由发挥。因此，假设［……］今日与过去

天才是三比一甚或四比一。可是无可否认，文章与图像的消费远超过具有天分的作家及画家的自然生产量。声音的领域亦然。物质繁荣，留声机与收音机创造了一批听众，其声音的消费量之大，比起人口的增加和随之而来的天才音乐家的增加实在大得不成比例。如此，无论哪一门艺术，论绝对数据或相对价值，废物的产量都远超过从前，而只要人们继续无限量地消费文章、图像和唱片，情形也将永远如此。”（Aldous Huxley，Beyond the Mexique Bay.A Traveler’s Journal，London，1949，p.274，初版1934）这样的观点显然不是进步主义的。

[23] 摄影师的果敢确实可与外科医生作比较。吕克·杜尔坦（Luc Durtain）曾列举某些特别艰难的手术所需要的专门手势技巧。他举了耳鼻喉科的例子，［……］如鼻内透视法。也提到喉科手术须用真正的特技，因为医师得观察镜中的反像来动手术。他也强调耳部手术要像钟表匠一般精确。外科医师为了医治或拯救人，要先把肌肉锻炼到近乎特技的极高准确度。杜尔坦提醒我们只要想象白内障的开刀手术就可明白：锐利的刃具必须与几近流体状的质地搏斗；此外还可想一想腹股沟部位的重大手术。

[24] 以这种方式来设想可能有点粗略。可是正如伟大理论家达·芬奇所言，粗略的想法有时很有用。他曾比较绘画与音乐：“绘画优于音乐，因为绘画不像音乐，刚出生就得死去［……］。音乐的接收是在每一乐音奏出的瞬间，而绘画的油彩画漆使它永葆持久。”（Trattato，I，29）

[25] 关于这点文艺复兴时期的绘画提供了一个类似的例子，非常有教导性。那时代的艺术发展与重要性史无前例，大半是因整合了新兴科学，或者至少是借用了新的科学材料。比如解剖学、透视学、数学、气象学、色彩学。正如瓦雷里所言：“达·芬奇以为绘画是知识的至上目标也是最高典范，因为他相信绘画需要所有的科学，而他自己从不在理论分析面前退却，其理论之精深准确令人至今仍感到不可思议，像达·芬奇这样的抱负，让今世的我们觉得高不可攀。”（Paul Valéry，“Autour de Corot”，Piéces sur l’art，Paris，p.191）

[26] 鲁道夫·阿恩海姆，《电影的艺术》，p.138。

[27] 根据布勒东的话（AndréBreton），“艺术作品要能为反映未来的脉动而战栗才有价值”。事实上，一切完满的艺术形式均位于三条发展路线的交叉口。第一条路线，是科技奋力为某种特定形式的艺术催生：电影发明之前，人们已知手拿一叠如拳击赛或网球赛之类的连续动作分格图像，用拇指快速翻动，眼前会产生动态变化的幻象；也有人售卖一种电动玩具，只要手摇把柄就可看到转动变化的影像。——第二条路线，传统艺术形式在其发展过程的某些阶段曾努力达到的效果，稍后出现的新艺术形式却轻而易举就能做到：电影尚未受到瞩目前，达达主义者在其表演中曾试着激起观众的某些情

感，而后来卓别林以更自然的方式便达到了同样的目标。——第三条，变化中的社会通常不易察觉，却能带动感受模式的改变，而促成新艺术形式的产生：电影尚未开始塑造自己的观众群以前，已经有观众大批拥入皇家全景剧场去欣赏影像（已不是静止不动的影像）。这些观众坐在一具安置有双眼立体幻象器（stéréoscope）的屏风前，一个机器对着一名观众。影像自动循序出现，在每个机器前停留片刻再移到下一部机器。爱迪生也是利用类似的方法在一小群观众眼前展现第一卷影片（这是在银幕与放映机发明之前），观众看着机器中转动的影像，惊讶无比。——不过皇家全景剧场以一种格外清楚的方式表达了发展过程的辩证法：电影在即将成为众人共赏的动态影像之前，双眼立体幻象系统虽很快就过时，却仍一度提供了个人独自观赏的情境，其感受度之强烈不亚于从前在神殿里独自静观圣像的修道士。

[28] 这种静观沉思的神学原型是独自面对上帝的感觉。在布尔乔亚阶级极盛的时代，这种自觉使得人有力量摆脱教会的控制；到了布尔乔亚的衰退期，同样的自觉却有利于另一种隐秘的倾向，即个人与神沟通所得的力量从社会大众间撤去了。

[29] 杜哈梅：《未来生活的舞台》（Scènes de la vie future），Paris，1930，p.52。

[30] 电影这种艺术符合现今人们所面临的愈来愈危险不安的生活。寻求震惊效果的需要表示人们正在适应险恶的威胁。电影反映了感受机器的深沉改变，这些改变就私生活的范围来看，是大都市街上行人今天所经历的生活；就历史的范围来看，也是任何一个当代国家的市民所要经历的。

[31] 从电影中可以看到达达主义的重要特色，也可看到立体主义与未来主义的特色。这两个运动就像是艺术想以自己的方式企图借机器渗透到现实中，这个尝试却徒显不足。与电影不同的是这两个画派并未运用摄影机来赋予现实一个艺术化的表现：反而比较像是把现实的表现与机器的表现融合为一。如此便可解释两项具有举足轻重地位的预示：一是在立体主义方面，摄影器材在结构上将筑基于视觉的效果，二是在未来主义方面，是快速转动电影底片时获得的效果。

[32] 杜哈梅，《未来生活的舞台》，p.58。

[33] 这里必须强调——时事纪录片的宣传性意义尤其不容低估——特别重要的技术状况。大量的复制事实上配合了大众的复制。节庆的盛大游行队伍，庞大的聚会，运动比赛等集合了所有群众，发生战事时亦然，换言之现今在这些场合，摄影机都会到场参与，群众因而能够面对面看到自己。这个过程且不论其范围广幅多大，它与复制及录影技术的发展实有着密切的关联。摄影机一般而言比人眼更能自如地捕捉人群的动势。上百万的人只有从鸟瞰的角度才能框取全面景象。而人的眼光即使能够赶上机器的程度，也无

法像镜头一般可以将景物调近放大。换言之，群众的动势，包括战争，代表了一种人类的行为，且格外能配合摄影机的技术来显现。

绘画与摄影[1]——第二巴黎书简，1936年

林志明　译

在星期天或假日，天气晴朗的时候，我们若在巴黎蒙巴拿斯（Montparnasse）或蒙马特（Montmartre）区[2]的通衢大道上散步，便不时会遇见一些类似屏风般的东西，它们或是排成一列，或是形成小型的迷宫。在这些屏风上挂的是一些等待出售的画，画的是些时尚口味所喜爱的主题：静物、海景、人体、民情风俗和室内景象。画家时常是穿着浪漫，头戴阔边帽，身穿法兰绒上衣，就坐在画旁的折叠椅上。他的艺术所倾诉的对象是出门散步的布尔乔亚家庭，但比起那些展出来的画，散步者显然更受到他本人的在场和他的衣着吸引。不过，如果我们以为这些画家的出现是在吹法螺、做广告、吸引路人，那么我们很有可能是高估了他们的生意头脑。当然，在最近有关绘画处境的大辩论里，这些画家并非明星。[3]如果说他们和作为艺术的绘画有什么关系的话，那也只是因为他们越来越是为了一个最广义的市场而进行生产。已经成名的画家当然不必亲自在市场上出现；他们有画商代理，也在各个沙龙之中展出。然而，他们那些江湖卖艺式的同业们所提供的，其实是和最低级的绘画有所不同的东西；他们带着画笔和调色板到处行走，揭露这个活动其实只要求平庸的才华，而且到了现在又变得如何的普通常见。也就是因为如此，他们才会在我们前面提及的辩论之中，无论如何仍然扮演了一定角色。当安德列·洛特（AndréLhote）[4]说下面的话时，他暗指的便是这群画家："今天，所有对绘画有兴趣的人，迟早会自己动手去画。［……］从一位业余爱好者开始作画的那一天起，绘画对他就不再具有过去它对门外汉所发挥的、像是宗教一般的蛊惑力了。"[5]如果我们想要寻找一个不同的想法，也就是对绘画只是有兴趣，但不会一定想要自己动手去画的时代的想法，那么我们就会回到行会的时代。然而，就像自由派人士常会遭遇的命运——洛特是个自由派，而且这是就这个词的最佳意义而言

——也就是看到一位法西斯主义者抽引出他思想的终极结论，我们也不曾惊讶于亚力山大·辛格里亚（Alexandre Cingria）宣称说，绘画之走向衰败，乃是由行会遭到废除的时代开始，也就是说，由法国大革命开始。在行会遭到废除之后，艺术家便不再有任何纪律可言，“像真正的野兽一般地”[6]行动。至于他们的观众，也就是布尔乔亚们，“自从1789年开始，便由旧制度中解放出来：在过去，政治上的秩序建立在等级的区别上，而精神上的秩序则以知性价值占首位［……］，很快地，他们对规范艺术律则的创作秩序也无法理解了，因为其中净是一些无关利害、欺骗、不道德和无用的价值”[7]。

如此，我们可以清楚地看到，法西斯主义在威尼斯大会的辩论之中的确存在。我们不可能不注意到这些辩论是在意大利进行的，同样，巴黎大会是由文化之屋（Maison de la culture）[8]所推动，也是引人注目的地方——这便是这些活动的官方外貌。如果我们细细考察其中的发言内容，我们会同意威尼斯大会对艺术处境的思考是成熟和切题的（这个会议的确具有国际性），相对的，在巴黎，并不是所有的与会者都能避免老生常谈。不过下面的现象却也有其意味：威尼斯大会上的两位明星，洛特和柯布西耶（Le Corbusier）[9]，也参加了巴黎大会，而且他们对新的气氛仍然可以充分适应。前者利用这个机会重提威尼斯大会：“那时我们共有六十人与会［……］，努力想把这些问题思考清楚，然而，如果说其中有任何一人成功地做到这一点，将会是颇为冒险的说法。”[10]

不过令人惋惜的是，在威尼斯大会中，苏联并没有出席，而德国只有一位代表，即使那便是托马斯·曼本人。但我们也不能说最前进的立场便因此无人辩护。在北欧人士之中比如约翰尼·卢斯伐尔（Johnny Roosval），奥地利人比如汉斯·迪耶兹（Hans Tietze）[11]，当然还有我们前面提到的两位法国人，都至少在部分时刻，充当此一立场的发言人。[12]在巴黎大会里，最突出的无论如何是前卫派：其中画家和作家各占一半。以此种方式，他们强调绘画必须再度找回它和口说及书写语言之间的真实接触。

绘画理论因为和绘画本身脱节，演变为一个专门的学科，而且从此以后，变成了艺术批评的对象。这个分工的原因来自过去绘画和观众期望间的强力联结关系，如今已经消失。库尔贝[13]无疑是这个联结

关系还能在其身上展现的最后一位画家；他的绘画理论不只针对画面问题而发。到了印象派，画室术语已经使得纯正的理论有所倒退了，之后，便是持续的演变，直到有一天，一位熟知内情而且聪明的观察家，可以提出这样的主张：绘画“已变成了一个完全神秘不为外人所知的事务，而且只属于美术馆的世界，人们对它和它的问题不再具有兴趣，它几乎已是另一个时代的遗物了。一旦变成了它的奴隶，便是个人的失败”[14]。这样的论调，其实对绘画所施加的压力，反而比对艺评小，因为艺评在表面上好像是在为大众服务，其实它只是在为商业服务。它毫不使用概念，其中使用的术语也是随着季节变换。如果巴黎最具影响力的艺评家瓦尔德玛·乔治（Waldemar George），在威尼斯大会发表了法西斯论调的发言，这不会是偶然的。他冒充高雅的术语，只有在当今艺术市场的形态还能维持之时，才会有价值。我们因此明了，他为何会期待那所谓必然来临的“领袖”（Fürer）前来拯救法国艺术。[15]威尼斯大会的意义在于，仍有人不愿隐瞒真相，明白地展示出今日绘画究竟处于何种危机。比如洛特便是好例子，还有他的观察：“在今天，有用的画，这个问题已被提了出来。”[16]这句话向我们显示出辩论的要点何在。洛特既是画家又是理论家。作为画家，他继承了塞尚的道路，他的理论工作则发表在《新法兰西评论》（Nouvelle Revue française）。洛特绝非极左派，但觉得有必要思考画的“用途”的，也不只是极左派而已。除非我们把它的意思作不正常的理解，不然一幅画的用途，它的概念并不是画对绘画艺术的用处或是它对美学乐趣的用途（其实正好相反，我们必须透过这个概念来决定什么是绘画艺术和美学乐趣的用途）。而且，用途这个概念的外延可能太狭窄了。人们只考虑到作品的立即用途，这就是它的主题，如此便封闭了所有的研究途径。这便是（维也纳）艺术史家迪耶兹在定义画之用途时所暗指的：“艺术令人了解现实。［……］最早的艺术家为人类立下了视觉感知的惯例，他们对人类的贡献，不下于形成最早语言的史前天才。”[17]洛特继续发展同一理念，不过他是在历史性时间之中进行；他注意到每个新技术出现时，都会伴随有新的视觉思考，就像是它的背景一般：“你们知道支配文艺复兴的大发现，也就是支配着透视法的发明的狂言谵语。保罗·乌切洛（Paolo Uccello）[18]在发现透视法原理之后，忍不住心头的狂喜，在半夜里把妻子唤醒，和她大谈美妙的新知。我可以用一个简单的盘子作例子——虽然这个例子有点可笑——来象征由原始时代到今天，视象演变的不同阶段。原始人应该是像小孩一样，用圆形来代表盘子，文艺复兴则是使用椭圆形，

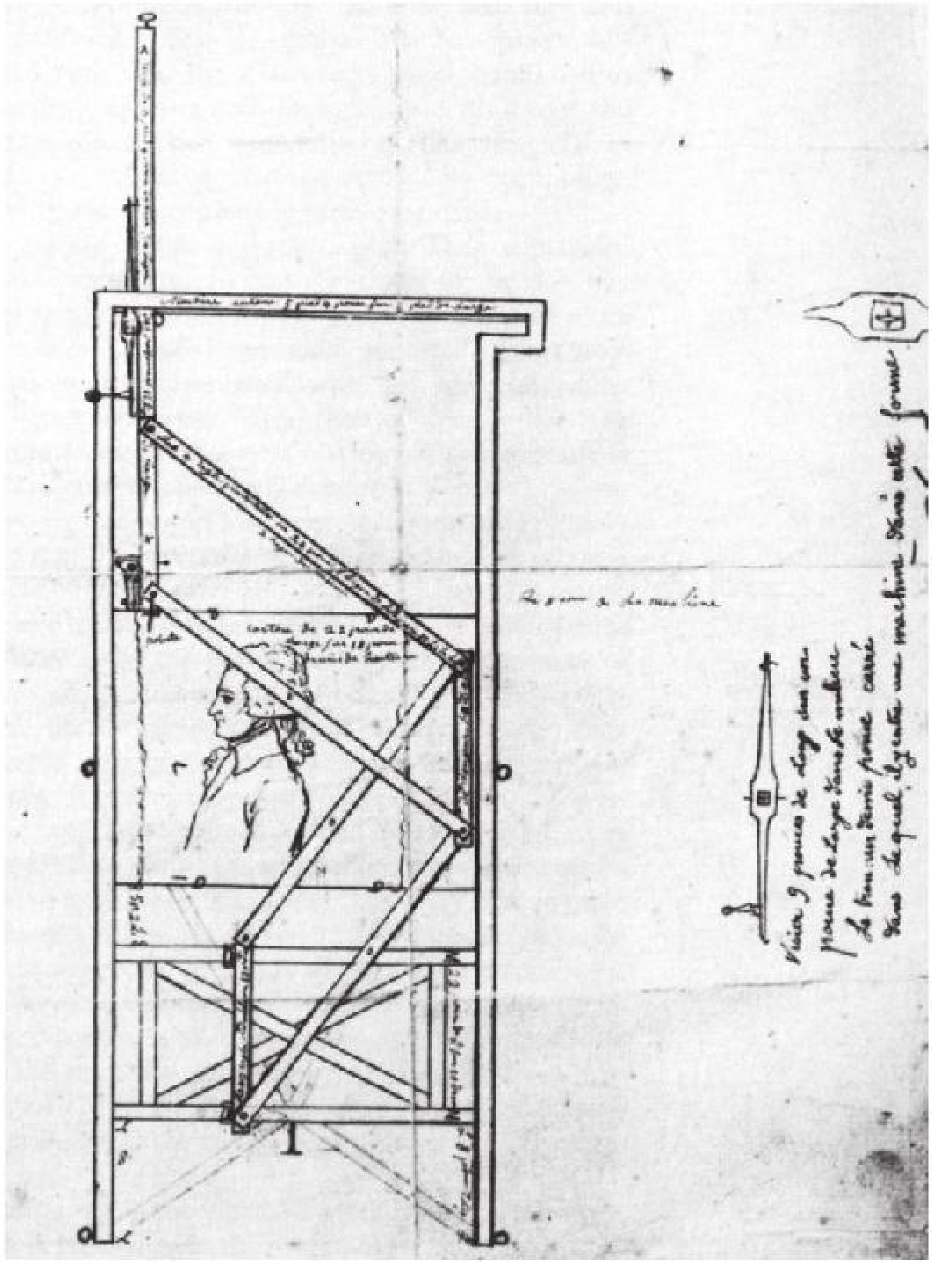
至于现代呢，则以塞尚为代表［……］，它会被呈现为一个极端复杂的形象，你们可以想象那是一个底部扁平，但一侧膨胀的椭圆形。”[19]如果这种造型上的发现，它的用途——我们可以对这一点加以反对——并不是要增进知觉，而只是要增进对知觉或多或少忠实的复制，那么这个用途会在艺术之外的领域得到肯定。事实上，这一类的复制，会由许多渠道来影响一个社会的生产和文化水平，比如广告及广告图案、通俗图案、科学插图。

就此，我们已对绘画的用途形成了一个基本的想法，然而这个概念，又因为摄影，而有了可观的扩展，而且此一扩展和这个概念目前的地位相符。今天，争论焦点存在于想要解释摄影和绘画关系的努力之上——讨论已经将摄影列入其分析之中，成为整体中的一部分。如果这个讨论上的努力并未在威尼斯实现，阿拉贡（Aragon）[20]则致力在巴黎补足其中的疏失；而且，就像他稍后所说的，这样做需要不少胆识。事实上，出席巴黎大会的部分画家，的确认为以摄影史来扩展和绘画史有关的思考，对他们乃是一种冒犯。阿拉贡在作结论的时候说：“我们可以想象一位物理学家听到人家和他谈化学，便生起气来。”[21]

摄影史的研究是在八年前或十年前开始的。我们现在已拥有不少研究成果，大部分都附有插图，或是处理摄影的初生时期，或是研究早期的摄影大师。[22]不过第一本以摄影史和绘画史关系的角度来处理这个问题的，倒是一部最近才刚出版的作品。这个研究受到唯物辩证法的启发，而且再一次地肯定了此一方法所开创视野的原创性。这是吉赛尔·弗洛温德（Gisèle Freund）[23]的研究：《19世纪的法国摄影》（La Photographie en France au XIXe siècle）[24]。它以布尔乔亚的上升来解释摄影的出现，并且以肖像史为例，很适当地说明了这层关系。作者由法国旧王制时代最盛行的肖像技术——昂贵的象牙精雕——开始，检验了各种不同的技术。它们在1780年左右，也就是说，在摄影发明六十年之前，可以使得肖像的生产加速，价格降低，因而促进其消费。G.弗洛温德对侧影描绘仪（Physionotface）[25]的描述，可说是一个发现——这是一种介于细密画（miniature）[26]和摄影之间的技术。作者接着显示出只有等到摄影发明时，技术演变才会达到和社会演变相符合的水平，因为摄影使得最大部分的布尔乔亚都能享有肖像。[27]她也明白地显示出，在画家中间，第一个成为摄影受害者的，

便是精工小像的画家。在作结论的时候，她还探讨了由19世纪中期开始的，把绘画和摄影相对立的理论性讨论。[28]

19世纪使用侧影描绘仪所绘得的肖像



克雷蒂安（Chrétien）于1786年发明的侧影描绘仪草图

在理论的层次上，争论的基本问题在于摄影是不是一种艺术。作者强调了当时的特殊脉络，并以此阐明此一问题的答案：她说明有许多早期的摄影家具有高度的艺术修养，但他们并不以创作艺术的意图来从事摄影，而且作品也只是保留给一小群朋友圈子欣赏。“表达出摄影艺术地位要求的，乃是摄影商人。”[29]换句话说，把摄影当作一种艺术的要求，和摄影在市场上出现，成为商品，乃是同时之事。

这个问题丛结的发展过程，乃是真正的辩证性反讽：这个技术未来的宿命是去质疑艺术品的概念，因为它在复制艺术品的过程中，加速了艺术品转化为商品的程序，然而，它在一开始却把自己定义为一种艺术手段。[30]这个演变的下一个阶段由迪斯德里（AndréDisdéri）[31]开始，他了解到摄影和我们社会中的所有其他产物一样，也是一种商品（绘画同样是商品）。另一方面，迪斯德里也预料到摄影对商品经济所能提供的服务：他是第一位利用摄影，把那些多少被人排出交换通路的产品，再度投入市场的人——其中占首位的便是艺术品。迪斯德里聪明到让国家转让给他复制卢浮宫艺术收藏的独占权利。由这个时候开始，摄影把它在视觉领域的转借加以商业化，其数量便持续地增加；它占夺了一些在过去从未进入交换通路的事物，并将它推入此一轨道之中。

但这个演变已经脱离了吉赛尔·弗洛温德所自定的框架了。她把研究的时期，主要固定在摄影高唱胜利进行曲的时代：这是所谓“中庸之道”（juste milieu）[32]的时代。作者致力于定义此时的美学立场；而且，当她和我们解释说，这个时代一位受人推崇的大师认为，如果能够精确地复制鱼鳞，便是艺事上登峰造极的境界之一，这时她的说明超过奇闻逸事的转述。这个画派看到它的理想在一天之内便被摄影实现了；一位当时的画家奥古斯特·伽俐玛（Auguste Galimard）[33]，曾经不无天真地为此留下见证。这是他针对梅索尼埃（Meissonier）[34]所写的画评：“我们和观众的意见一致，他们还在对这位精致细腻的艺术家赞赏不已……他曾经创作过那么多幅显微镜式的杰作，而今年他提交的画作，其细致程度，可以和达盖尔版（leséreuves daguerriennes）相抗衡。”[35]这种“中庸”绘画似乎只等着摄影来牵着它的鼻子走；因此我们不必惊讶它并没有预示出任何摄影手工业的未来发展——至少没有预示什么好的发展。在后者还受到它强大影响的时代里，某些摄影家曾经尝试在工作室里摆些布景，调来临时演员，想要模仿那些被路易－菲利普（Louis-Philippe）请去画凡尔赛壁画的历史画画家。当雕塑家卡利马科斯（Callimachus）[36]就着一片莨菪叶子（acanthe）发明科林斯式柱头时，人们毫不犹豫地把他拍了下来；人们也布置出达·芬奇画《蒙娜丽莎》的场景，并加以拍照。

“中庸”画派在库尔贝其人其作中看到了它的敌人，是他使得摄影和绘画的关系，在一段时间内产生了反转。他的名画《波浪》（La

Vague）[37]可说是以绘画的方式，发现了一个具有影像魅力的主题。那时候大特写和瞬间摄影都还未发明；库尔贝的画，在开发形式和比例的新世界的同时，也为这些技法打开了道路，而人们只是在后来，才有能力将它们固定在显像板上。库尔贝的地位之所以如此特殊，乃是因为他是最后一位尝试超越摄影的画家。[38]在他之后，画家寻求逃离摄影的阴影，而印象派便是首先发难者。当“印象派的”画上了颜料之后，便能脱离素描草图的框架，并且，就某种程度而言，也就逃脱了摄影器材的竞争。我们可以举出的例证是，一直到世纪之交，摄影还一直想要模仿印象派画家，于是它开始使用苯胺（aniline）作为感光剂，而我们现在知道这种手法对它造成多大的损失。阿拉贡曾经严厉地分析了这个情况：“画家曾把摄影器材当作竞争者。［……］他们曾经尝试去做和它不同的工作。在当年，这是他们的伟大理念。这种对人类新收获的缺乏认识［……］很自然地使得他们［……］以一种反动的方式来行动。和他们的才华成比例地，画家变成了［……］真正的无知兄弟（ignorantins）。”[39]

筛谷物的人

油画　南特美术博物馆

库尔贝

1854年

阿拉贡在1930年一篇题名为《受挑战的绘画》（La Peinture an défi）[40]的散论中，处理那些被晚近绘画史放在一边的问题——这里所谓的挑战，便是摄影。这篇散论谈的是绘画的态度转变：它在过去一直避免和摄影相较量，但这时却不再回避。阿拉贡以其超现实主义运动老友的作品为例，说明绘画如何操作这个大反转——他们曾经实验过不同手法："把摄影元素贴在素描或画作之上；把素描或绘画元素加到照片上面。"[41]阿拉贡还列举了其他技法，比如说，在一个复制品上利用切割，得出一个和其再现内容无关的形状（比如我们可以在一朵玫瑰的照片上切割出一个火车头的形状）。在这样的手法中，可以看得出达达主义的影响，阿拉贡相信这样便足以保证这是一种和传统艺术相对立的，具有革命能量的新艺术："绘画投靠舒适，奉承那些为它付钱的有品位的人士。它是奢侈的。然而，在这里我们看出画家有可能挣脱这种被金钱豢养的状况。拼贴是贫穷的。在很长一段时间里，人们还会否定它的价值。"[42]

主义者想要以"艺术的方式"来主宰摄影，结果他们走了冤枉路。他们所犯的错误和那些制作应用摄影的摄影家一样——这些人的信念表达

日内瓦精神

哈特菲尔德（Heartfield）

1932年11月27日

不过那时是1930年，今天，阿拉贡不会再写这样的句子。超现实主义者想要以"艺术的方式"来主宰摄影，结果他们走了冤枉路。他们所犯的错误和那些制作应用摄影的摄影家一样——这些人的信念表达

于伦格－帕奇（Renger-Patzsch）[43]为他著名的摄影作品集所下的标题之中：《世界是美的》（Die Welt ist sohön）[44]。他们无法认识摄影的社会冲击力，也无法了解伴随照片的标题或文字的重要性——这些文字还会激发出剪辑照片（montage photographique）或系列照片特有的批判火花（其中最好的例子是哈特菲尔德［Heartfield］[45]的作品）。阿拉贡最后也对约翰·哈特菲尔德产生了兴趣[46]；而且，他本人也一样寻求突出摄影真正的批判面向。今天，阿拉贡甚至在曼·雷[47]那样的一位镜头技巧大师所作的，表面上纯属形式主义的作品之中，也能看出这个元素。在巴黎大会上，阿拉贡宣称，曼·雷使得摄影也能复制最现代画家的画风："那些无法辨认出他［曼·雷］所暗指的画家的人，无法完满地欣赏其成就。"[48]

我们是不是可以用洛特可爱的说法来作结语，离开以上这段绘画和摄影之间充满紧张关系的相逢史呢？对于洛特来说，明显而无可置疑的，"为人大谈特谈的摄影取代绘画的问题，如果我能使用个大胆说法的话，可以用摄影为绘画处理日常公事的方式来解决［……］，如此一来，为绘画保留下来的，便是永远无法触及的，属于纯粹人（l'homme pur）的神秘领域"[49]。不幸的是，这样的想法只是一个陷阱，它会在自由思想家的背后关上门，并且把他绑手绑脚地献给法西斯主义。相形之下，那位粗鲁的政治介入画家安托万·维尔茨（Antoine Wiertz）[50]，他的见解是多么的透彻。他在将近一个世纪之前，针对第一次世界性摄影展写道："在数年之前，有一个机器诞生了，那是我们这个时代的荣耀，而且每一天都使我们的思想感到惊讶，使我们的眼睛感到惧怕。在一个世纪之内，这个机器将会是画笔、调色板、色彩、灵巧、习惯、耐心、锐利的目光、笔触、颜料、透明色、诀窍、立体感、精工、逼真。［……］请不要认为达盖尔感光板（daguerréoiype）会残杀艺术。当达盖尔感光板这个巨大的儿童长大成熟时，当它所有的力气和威力都发展起来时，这时艺术之魂便会把它逮住，并且大声高喊：'你是我的！你现在是我的。让我们携手合作吧！'"[51]如果我们现在眼前就有维尔茨的巨画，我们就会理解，他所说的艺术之魂乃是政治之魂。他认为，绘画和摄影之间的融合，必然是在社会灵感的闪现之中完成的。在这道预言之中，并不是完全没有包含真相，不过，真实的事情经过稍微有所不同：这样的融合并没有实现在作品之中，而是实现在一些大师身上。他们是哈特菲尔德的同代人，而且是因为有政治作中介，他们才会由画家成为摄影师。

在这一代人里，出现了像乔治·格罗茨（George Grosz）[52]、奥托·迪克斯（Otto Dix）[53]这样的画家，他们可说是殊途同归。绘画并未失去它的功能，只要人不允许自己盲目而为，比如克里斯蒂安·盖拉德（Christian Gaillard）的例子，他说："社会剧变如果要在我的油画主题里占有一席之地，条件是它们必须要在视觉上让我印象深刻。"[54]这样的说法，听起来十分暧昧，尤其当我们想到目前在法西斯国家里，充满城市和乡村的，乃是"秩序和宁静"。克里斯蒂安·盖拉德是不是应该进行一个反向的实验呢？他是不是应该把他受到社会影响的方式转现在他的视觉灵感之中呢？这便是伟大的讽刺夸张画家（caricaturistes）所做的。他们的政治意识蕴含在他们对面相的感知之中，其深刻程度就好像触觉其实是深融于空间的感受方式之中。像博斯（Hieronymus Bosch）、霍加斯（William Hogarth）、戈雅和杜米埃这样的大师，都能开创出此种新境界。最近去世的勒内·克雷威尔（René Crevel）写道："在最重要的画作名单中，必须——永远必须——列入那些在观察解体腐败，并控诉其负责者的同时，又要在当前的解体腐败之上，散布未来之芽磷光闪闪的许诺的画作。由格吕内瓦尔德（Matthias Grüewald）[55]到达利，由腐烂的基督尸体到腐烂的驴子[56]［……］，绘画一直持续地发现并非只是纯画面元素的新真理。"[57]

地狱中的该隐或希特勒

格罗茨（Grosz）

1944年

三个女人

混合媒材　斯图加特市立美术馆

迪克斯

1926年

由于西欧国家的文化现况，很自然地，绘画就在完全脱离其他事物，独立自主，只在意解决纯画面问题时，却必须同时进行一种破坏和清涤的活动。在那些某种程度民主自由仍然当道的国家里[58]，比起一个受法西斯主义主宰的国家，这一点无疑不是那么的明显。因为在那样的国家里，有些画家正被人禁止作画；在大部分的时候，他们之所以被禁，很少是因为他们的主题，而是因为他们的风格，因为法西斯主义是如此被他们观看世界的方式所震撼。警察会侵入这些画家家里，检查他们自从上次抄查以来，是否什么都没画。这些艺术家密闭窗户，在深夜里作画；对他们来说，“写生”的诱惑力实在很小。同时，他们画中呈现出的苍白世界，充满了阴影和怪物，那并不是在模仿自然，而是启灵于阶级国家。威尼斯大会不曾谈到这些画家，不幸的是，巴黎大会也没有。但他们却知道，在今天的一张画里，什么东西是有用的：那是每一个明显可见或秘密的记号，它们显示出法西斯主义在人身上遭遇了不可逾越的阻碍，就好像它在地球表面上，也遭遇了同样的障碍。

注释

[1] 本雅明曾写过两篇“巴黎书简”，都是为了回应莫斯科德文月刊《字词》（Das Wort）的约稿。第一篇《论法西斯艺术理论》刊登在1936年11月号上，这第二篇却未获刊出。根据本雅明德文版全集的说明，本文有下列原稿：（1）打字稿T-1；（2）打字稿T-2；(3)手写稿M。手写稿M比打字稿年代为早，与T-1和T-2文字上略有出入。这些差异已反映在法译本注中。——中译本编注

[2] 两地都是当时巴黎的艺术家聚居区。——中译本注

[3] Entretlens：l’art et la réalité；l’art et l’Etat（会谈：艺术与现实；艺术与国家），Institut international de coopération intellectuelle，1935.La Querelle du réalisme.Deux d ats par l’Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la

Culture（写实主义争论。文化之屋画家及雕塑家协会的两场辩论），Paris，Editions socialistes internationales，1936.

[4] AndréLhote（1885-1962），法国画家，艺评家。初期受塞尚、高更影响。1911-1912年加入立体主义风潮。1917年起在《新法兰西评论》（Nouvelle revue française）撰写艺评。其艺术理想受启于塞尚，强调伟大的艺术必须发明视觉和感情间的对等关系。——中译本注

[5] Entretiens：l'art et la réalité；l'art et l'Etat，p.39.

[6] 同上，p.96。

[7] 同上，p.97。

[8] 文化之屋是法国总工联（C.G.T.）所属机构。1930年国际革命作家联盟（UIER）在莫斯科成立，接着在各国成立分支。法国的革命作家、艺术家协会（AEAR）成立于1932年。1936年的辩论发生于5月16日及29日晚上。C.G.T.将文化之屋开放给以纪德为主席的AEAR。参加者有马勒侯、阿拉贡、雷杰等人。辩论内容在7月出版，题名《写实主义争论》。同时7月3日至10日，参与的艺术家也在Billiet-Vorms画廊举办展览，题名为"写实主义与绘画"。——中译本注

[9] Le Corbusier（1887-1965），原名Charles Edouard Jeanneret，原籍瑞士的法国建筑师、都市规划者、画家。他所提倡的功能主义对现代建筑和城市规划产生巨大影响。柯布西耶的绘画强调形式的纯粹性，并把画面当作空间，处理其中面的配置问题。——中译本注

[10] La Querelle du réalisme（写实主义争论），p.93.

[11] Hans Tietze（1880-1954），艺术史家，1926年起担任维也纳国家博物馆馆长。1938年移民纽约。其研究重视外在力量对艺术的影响。——中译本注

[12] 在威尼斯大会中，他们还遭遇到开倒车的立场，这些立场的性格和形式都已陈旧过时，属于已经消逝的年代；比如沙尔瓦多·德·马达里亚加（Salvador de Madariaga）定义"真正的"艺术为"来自空间和思想之间比例不定的组合，而坏艺术则来自思想和空间混合时，思想对艺术品造成了阻碍"。参考Entretiens：l'art et laréalité；l'art et l'Etat，p.160。

[13] Gustave Courbet（1819-1877），法国19世纪写实画派的领导人。——中译本注

[14] 见H.Broch，Création littéraire et connaissance（文学创作与知识），Paris，Gallimard，collection“Biblioth que des Idées”，1966，p.205.

[15] Entretiens：l’art et laréalité；l’art et l’Etat，p.71.

[16] 同上，p.47。

[17] 同上，p.34。

[18] 原名Paolo di Dono（1397-1475），弗罗伦萨画家。他对形象和透视法的处理带有知性游戏的意味。——中译本注

[19] Entretiens：l’art et la réalité；l’art et l’Etat，p.38.

[20] Louis Aragon（1897-1982），法国诗人、小说家及评论家，超现实主义的创立人之一。1930年入共产党后，致力于以文学为共产主义服务。——中译本注

[21] L.Aragon，“Le Réelisme l’ordre du jour”（作为今日议题的写实主义），Commune，Septembre 1936，n°4，Série 37，p.23.

[22] 其中可以参见H.T.Bossert&H.Guttmann，Ausder Früzeit der Photographie 1840-1870（1840-1870：由摄影的早期开始），Francfort-sur-le-Main，1930；C.Recht，Die alte Photographie（古老的摄影），Paris，1931；H.Schwarz&D.O.Hill，Der Meister der Photographie（摄影大师），Leipzig，1931；接着可以参看两本经典作品：Disdéri，Manuel opératoire de photographie（摄影操作手册），Paris，1853；Nadar，Quand j’étais photographe（当我是摄影师时），Paris，1900.

[23] Gisèle Freund，1912年出生于柏林，后来为了逃避纳粹迫害，于1933年前往巴黎。早先研究社会学及艺术史。1935年起成为国际自由摄影家。作品以社会事件、艺文人士及知识分子肖像为主。除了1936年的博士论文之外，她并且在1974年出版了《摄影与社会》一书。弗洛温德曾写下回忆，叙说她和本雅明在巴黎国家图书馆由1934年起结下的友谊。——中译本注

[24] G.Freund，La Photographie en France au XIXe siécle.Essai de sociologie et d’esth ique（19世纪的法国摄影。社会学及美学论文），Paris，La Maison des Amis du livre，1936.［本雅明曾为此书写作书评，刊于Zeitschrift f Sozialforschung（社会研究期刊），n°7，1938，p.296。这篇文章收入本雅明《全集》，第三卷，pp.542-544。由于本雅明是弗洛温德的朋友，所以他在此书尚未公开出版之前便对它有所认识；参见1935年1月8日，给布莱希特的信。——法译本注］作者是一位原籍德国的移民，这是她在索邦大学答辩通过的

博士论文。旁听最终讨论的人士，不得不因为评审团见解的广博和容忍态度而印象深刻。对于这本充满优点的书，我们想提出一个方法论上的批评。作者写道：“一位艺术家的天才越是伟大，他的作品便越能透过形式上的原创性，反映出社会当前的潮流。”（G.Freund，La Photographie en France au XIXe siéle.Essai de sociologie et d’esthéique，p.4）在这个句子里会造成问题的，并不是以作品出现时代的社会结构来定义作品的艺术意义的尝试，而是认为这个结构会终结地、并在同一面向之中出现的预设。事实上，它所出现的方式，乃是随着要去了解它的不同的时代而转变。因此，以考虑其出现时代的社会结构来定义一件艺术品的意义时，比较是去衡量这件作品——透过它所发挥的影响的历史——为它所出现的时代，打开通达最遥远和最陌生的时代的途径的能力。这种力量的例子，比如但丁的诗相对于12世纪，莎士比亚的作品相对于伊丽莎白时代。而且，我们必须明白地提出这个方法论问题的原因，更是因为G.弗洛温德的句子直接指涉普列汉诺夫（Plekhanov）所抱持的立场。后者曾提出一个节奏铿锵但又充满问题说法，因而成为此一立场的诠释者：“一位作家越是伟大，他的作品的特色便越是强力和清楚地依赖着他的时代；换句话说，我们越是难以在他作品中找到所谓的个人‘贡献’。”（Georges Plekhanov，“Les Jugements de Lanson sur Balzac et Corneille”，Commune，décembre，1934，série 16，p.306）

[25] 参见G.Freund，La Photographie en France au XIXe siécle.Essai de sociologie et d’esthétique，p.17起：剪影术（silhouette）的发明，本身并没有成为大规模工业的条件，但它促生了一种在1786至1830年之间流行于法国的技术，名为侧影描绘仪（physionotrace）。它的发明者是吉尔·路易·克雷蒂安（Gilles Louis Chrétien），1754年生于凡尔赛。［……］他在1786年发明了一个仪器，把版画的技术机械化，十分省时。这个发明把两种不同的肖像制作方式联结起来：它联结了剪影术和版画，就此创立了一种新的艺术。他把这个仪器称作侧影描绘仪。侧影描绘仪的基础是已经广为人知的缩放仪（pantographe）原理。后者利用的是一组可以在水平平面上移动，相互铰接在一起的平行四边形系统。操作者手持一枝干尖笔，描绘着一个图案的轮廓。另一枝蘸有墨水的尖笔便会跟随着第一枝尖笔移动，把图案复制出来。其比例则依两笔间的相关位置而定。有两点使得侧影描绘仪与众不同。除了它的尺寸特别大以外，它是在一个垂直的平面上移动，而且它有一个瞄准仪（visier，今天我们会用viseur这个字），它取代了过去的干尖笔，使人可以不必在平面上，而是在空间之中复制物体的轮廓线。操作者在摆好模特儿位置之后，站上仪器后方的梯凳，以瞄准要复制的线条的方式来操弄仪器——这是为什么会有瞄准仪这个名称。模特儿和仪器间的距离以及描线尖笔的位置变化，使得它可以得出或是实物大小，或是任何尺寸的形象。（参见Cromer，“Le Secret du Physionotrace”，Bulletin de la Société archélogique，historique et artistique，Le Vieux Papier，26 eannee，octobre 1925）

[26] 这是指一种尺寸非常小的小肖像，可以放在粉盒盖上或挂在项链上。根据弗洛温德，这是布尔乔亚第一个大量采用的肖像形式，但因为它的贵族来源，在布尔乔亚确定性地采用摄影术之后（约1850年），便只有死去一途。——中译本注

[27] 打字稿T-2中作者以手书修改此句为："作者十分可喜地呈现出，某些技术发明可以如何为广大社会阶层所享有。"——法译本注

[28] 打字稿T-2中作者以手书写加上："这份论文的方法是唯物辩证法。然而某些段落可能会引起批判性读者的怀疑。"——法译本注

[29] G.Freund，La Photographie en France au XIXe siécle.Essai de sociologie et d’esthéique，p.49.

[30] 同一个领域里，还有另一个情境也有过同样的反讽发展：作为一种高度标准化的工具，照相机透过它的产品，消除了所有民族表达方式间的差异。摄影乃是有史以来最不依赖民族惯例和民族风格的形象。对于那些执著于此种惯例和风格的理论家而言，照相机会带来一种不安，而他们也不会扼制他们的反应。1859年，在一篇摄影展的评论文章中，我们已经可以读到这样的句子："每种民族精神［……］自有的特色，带着奇特和惊人的明显性格，出现在不同民族的作品之中。［……］就这一点而言，没有一位法国摄影师可以和他的英国同业相混淆。"（L.Figuier，La Photograp-hie au Salon de 1859，Paris，Hachette，1860，p.5）。七十余年之后，玛格丽塔·沙尔伐提（Margherita Sarfatti）在威尼斯大会上解释道："一幅好的相片，它马上告诉您的，不是所摄主题的国籍，而是摄影师的国籍。"（Entretiens：l’art et la réalité；l’art et l’Etat，p.87）

[31] André-Adolphe-Eugène Disdèri（1819-1889），法国摄影师。他在1854年发明了6/9厘米的名片尺寸小照。因为他缩小了尺寸，并且用便于复制的玻璃板取代昂贵的金属板，使得摄影降价，获得巨大成功，于1854-1875年间开设了一连串的摄影室。迪斯德里以资本家的头脑经营和开发摄影的商业潜能，成为百万富翁。但由于其发明为竞争者所夺，死时一文不名，穷困潦倒。——中译本注

[32] 这个词语最早于1831年由一艺评家使用，指当时在垂死的大卫新古典主义和年轻大胆的艺术家的狂放浪漫主义之间谨慎前进的画家。1914年艺术史家Léon Rosenthal在《由浪漫主义到写实主义》一书中再度使用此一词语，特指1830到1840年间享有盛名，但在20世纪以后遭到忽视的画家。其代表人物为Paul Delaroche，Horace Vernet，Léon Cogniet。画风特征为讲求温和的写实和强调主题可读性。弗洛温德认为他们的画风对迪斯德里以后，大量商业化的摄影美学发生巨大影响。中庸一词还有政治上的意味，因为七月王朝（1830-

1848）时的法国国王路易－菲利普本人曾经表示，要在民权和君权的过度之间保持同等距离，采用“中庸”之道。——中译本注

[33] Auguste Galimard（1815-1880），法国画家、作家和版画家，为安格尔学生。其艺评写作以宗教艺术的绝对优势为前提。——中译本注

[34] Ernest Meissonier（1815-1891），法国画家，以古式民情风俗画和军事主题见长。——中译本注

[35] A.Galimard，Examen du Salon de 1849（1849年沙龙检视），Paris，Guérin et Lamotte，无日期，p.95.

[36] 活跃于公元前5世纪的古希腊雕塑家，被认为是科林斯式柱头的发明人。——中译本注

[37] 此画成于1870年，现藏柏林国家画廊。——中译本注

[38] 以今天的画史研究共识，本雅明的说法有待质疑。同样的绘画领先摄影现象也可以在卡耶博特（Gustave Caillbotte）1870年代下半的一系列画作中看出。请参考林志明，《试论19世纪后期法国城市风景绘画》，《历史文物》，台北，历史博物馆，六卷六期，1996年12月，pp.55-58。——中译本注

[39] La Querelle du réalisme，p.64.请参考德兰（Derain）十分强硬的主张：“艺术的大危险乃是文化过度。真正的艺术家是一位没有文化修养的人。”（La Querelle du réalisme，p.163）

[40] L.Aragon，La peinture au défi，Paris，Corti，1930［收入Les Collages（拼贴），Paris，Hermann，1965，pp.35-72］.

[41] L.Aragon，Les Collages，p.60起。

[42] 同上，p.57。

[43] Albert Renger-Patzsch（1897-1966），德国摄影家。幼年即开始摄影，1925年开始出摄影集。为新即物主义（Neue Sachlichkeit）领导人物之一。——中译本注

[44] A.Renger-Patzsch，Die Welt ist schön，100 photographische Aufnahmen（世界是美的，一百张摄影纪录），Munich，C.G.Heise，1928.

[45] John Heartfield（1891-1968），原名Helmut Herzfeld，德国艺术家。他并非摄影家，专做剪辑照片，可能是20世纪前半期最具政治介入性格的艺术家。为了抗议德国的民族主义，他在第一次世界大战中将姓名改作英文形

式。1919年加入共产党，并为柏林达达的创始人之一。由于与纳粹对抗，他于1933年流亡布拉格、伦敦。后死于都柏林。——中译本注

[46] L.Aragon，“John Heartfield et la beautérévolutionnaire”（约翰·哈特菲尔德和革命之美），Commune，mai 1935，n°2，s ie 21；收入Les Collages（拼贴），pp.73-83.（参见W.Herzfeld，John Heartfield，Dresden，Veb Verlag，1970.——法译本注）

[47] 原名Emmanuel Rudnitsky（1890-1976），美国摄影家。原为画家，但在拍摄其作品时发现照片比原作美，且其技术更接近其理想。曾参与纽约达达。1921年至巴黎，拍摄蒙巴拿斯知识分子人像，并做流行摄影。发明直接曝光（rayogramme）及轮廓蚀影（solarisation）等技法。亦有电影作品。——中译本注

[48] L.Aragon，La Querelle du réalisme，p.60.

[49] 同上，p.102。手写稿M在此之后接上另一段结论：“这是上个世纪便已提出的调和老调。历史并未证明它是对的。有一种谈历史的方法，它并不会使这个问题的阐明变得更为简单：画家公然地加强了他们所遭遇的困难，一点也不顾及‘观众’的接受能力。这个不幸的发展由未来主义开始，到了抽象画、达达主义和超现实主义，只有变得更糟。由这个说法到控诉一种‘文化上的布尔什维克主义’，只有一步之遥。不论美术学院的院长是不是这样做——当他在官方声明中说出下面的话时，他是在复制一种和此相应的论调：‘有细腻才智的人，认为他们甚至在政治之中发现了未来主义的痕迹，而且想要在混乱纷扰的线条中认出一个唯一而且巨大的形象字谜（rébus）：莫斯科之眼、共济会三角形及群众的压力。’很明显，某些有关晚近绘画史的肤浅观点，已在右派人士之中传播开来。如果要分析这段历史的脉络，一定要谈到某些对法西斯主义来说是不愉快真相的技术和社会事件。但令人担忧的是，有时左派人士——就像我们在巴黎大会中可以观察到的——也会抱持同样的想法。这其中的原因来自他们对群众接受绘画的方式，抱持着一个过分天真的呈现方式。柯布西耶曾经抨击这个呈现方式。绘画从来没有——甚至是在它高度发扬的时代——被群众直接地接受。它的接受总是透过一些对它作出可观扭曲的中介来进行的。柯布西耶说：‘让我们来看看历史。简单的人——我指的主要是农民，他的义务使他不时要前往城市或城堡——没有文化上的准备，也没有自由和足够的才智去了解艺术品的神妙比例。相反，只要他在短暂的过程中捉住一些肤浅的元素，便足以使他在其中发现到一个适合他的和谐；接着他会依据一个完全个人的标准来使用这些元素，根据他自己的喜怒来组织它们——既不尊重它们的比例，又不顾及其基本性质——加以扭曲，然后，在其中注入完全另一种趣味之后，他便回家去了。在这样的一场大屠杀之后，他开始创作，但依据的是完全属于他个人的和谐，而民俗艺术中的绝妙作品便这样诞生了。’”——法译本注

[50] 比利时画家、雕塑家（1806-1865）。出身贫寒，1829-1832年至巴黎，结识热里科（Géricault），开始仰慕鲁本斯，1835年参加沙龙展失败，痛恨巴黎艺坛。1850年后受比利时政府支持。——中译本注

[51] A.Wiertz，Oeuvres littéraire（文学作品集），Paris，1870，p.309.

[52] 德国画家，插画家（1893-1959）。由于一次大战战场上的经验，他产生了反战及反德国人的思想，于是把德国人画得十分丑陋、痴肥、退化。1915年结识哈特菲尔德，改原名Géreorg为英文形式。参加柏林达达，发展剪辑照片。离开达达后，参加新物主义。——中译本注

[53] 德国画家和插画家（1891-1969），新物主义的代表性人物之一。曾因反对纳粹而遭迫害。——中译本注

[54] La Querelle du réalisme，p.190.

[55] 日耳曼画家，生年不详，死于1528年。作有一幅著名的圣坛画，其中基督肉体腐烂，明显可见（现藏法国Colmar）。——中译本注

[56] 这里指的是达利的一幅画。

[57] La Querelle du réalisme，p.154.

[58] 这里我用“仍然”两字，因为在塞尚大展的时候，巴黎的一份报纸《冲击》（Choc）展开了行动，想要终止它所谓塞尚的“虚张声势”。照它的说法，这个展览是在目前法国左派政府唆使之下举办的，“目的是要把所其他民族的才华都踹到泥浆里，只让法国艺术领先”。——这已足够说明这份报纸的评论了。同时，也有一些画家似乎已经作了万全的准备。他们和杜飞（Raoul Dufy）的态度一致，后者写道：“如果我是德国人，而且必须去画希特勒主义的胜利，我会以过去那些无信仰画家处理宗教题材的方式去画。”（La Querelle du réalisme，p.187）

法国国家图书馆中国画展

林志明　译

去年10月在国家图书馆展出的杜保斯克（J.P.Dubosc）先生中国画收藏展[1]，值得加以重视。一般观众可以在此看到罕见的杰作，而行家则可借此评定此一领域正在进行的一组有价值的收藏。这里我们还要提醒说，喜龙仁（O.Sirén）博士于1936年在奥斯陆所举办的展览，便已经引起人们对16-18世纪中国绘画的注意了。这个时代的画家，在中国和日本有其坚实的名气；但在此间，由于某种立场选择和某种无知，以宋朝（10-12世纪）绘画最受重视。元朝（13-14世纪）绘画也得到青睐，不过这个时代被认为是前一个时代的延伸。这个对“宋元”颇为含混的欣赏，在人们说出明清两朝的名字时，却会突然转变为鄙夷。

然而，我们首先要提醒，许多被人宣称为宋画或元画的作品，其真伪值得怀疑。韦理（Arthur Waley）先生和喜龙仁博士在其作品中，已经清楚指出，可以确定为中国“古典”时代的绘画，实在少之又少。因此，许多人们在其面前欣喜若狂的作品，其实只是摹本。即使对宋元绘画的真正伟大之处不产生评断上影响，这次国家图书馆展览至少可以改变许多人对中国明清绘画所下的轻率判断。老实说，下这样判断的人，甚至举不出个别画家为例。人们觉得根本不必多此一举。“明画”和“清画”以其整体受到贬斥——它们被当作属于倾颓衰败的时代。

我们必须感谢沙尔（Georges Salles）先生主办了这次杜保斯克收藏展。不过，他强调近期大师仍拥有古典功力。他说，这里呈现的是“一个从此以后技艺便固定下来的艺术——像是在古老的亚历山大诗体中切割出的晶莹多面的马拉美诗风”。这个展览的另一个面向，和收藏者本人密不可分，也令我们感兴趣。杜保斯克先生旅居中国近十年，他之所以会成为今天的中国艺术大行家，却是归功于他主要是在西方

养成的审美眼光。他的前言，虽然不大声张扬，却让我们可以明了到保罗·瓦雷里的教诲对他具有多大的价值。因此，我们毫不讶异于他会把兴趣集中在中国文人的地位，而这一点和画家的地位又是难以分离的。

下面的事实具有重大意义，但在欧洲人眼中显得颇为怪异：中国的哲人画家特有的综合性宇宙观，和瓦雷里的思想之间有其相通之处。后者在讨论达·芬奇时曾说“存有一种以哲学为目的的绘画”。［在中国，］“画家及大文人”、“书法家、诗人、画家”乃是画艺大师常有的称号。绘画作品本身即可证明这些称号有其道理。这些画有许多都附有大量的题词。如果我们把收藏家后来加上的题词搁置一旁，由艺术家本人所写的最为有趣。这些多样的书法作品乃是作品的一部分。其中有评论或是对著名大师的指涉，更常见的是个人心境的抒写。下面的诗大可由日记或抒情诗集中摘出。

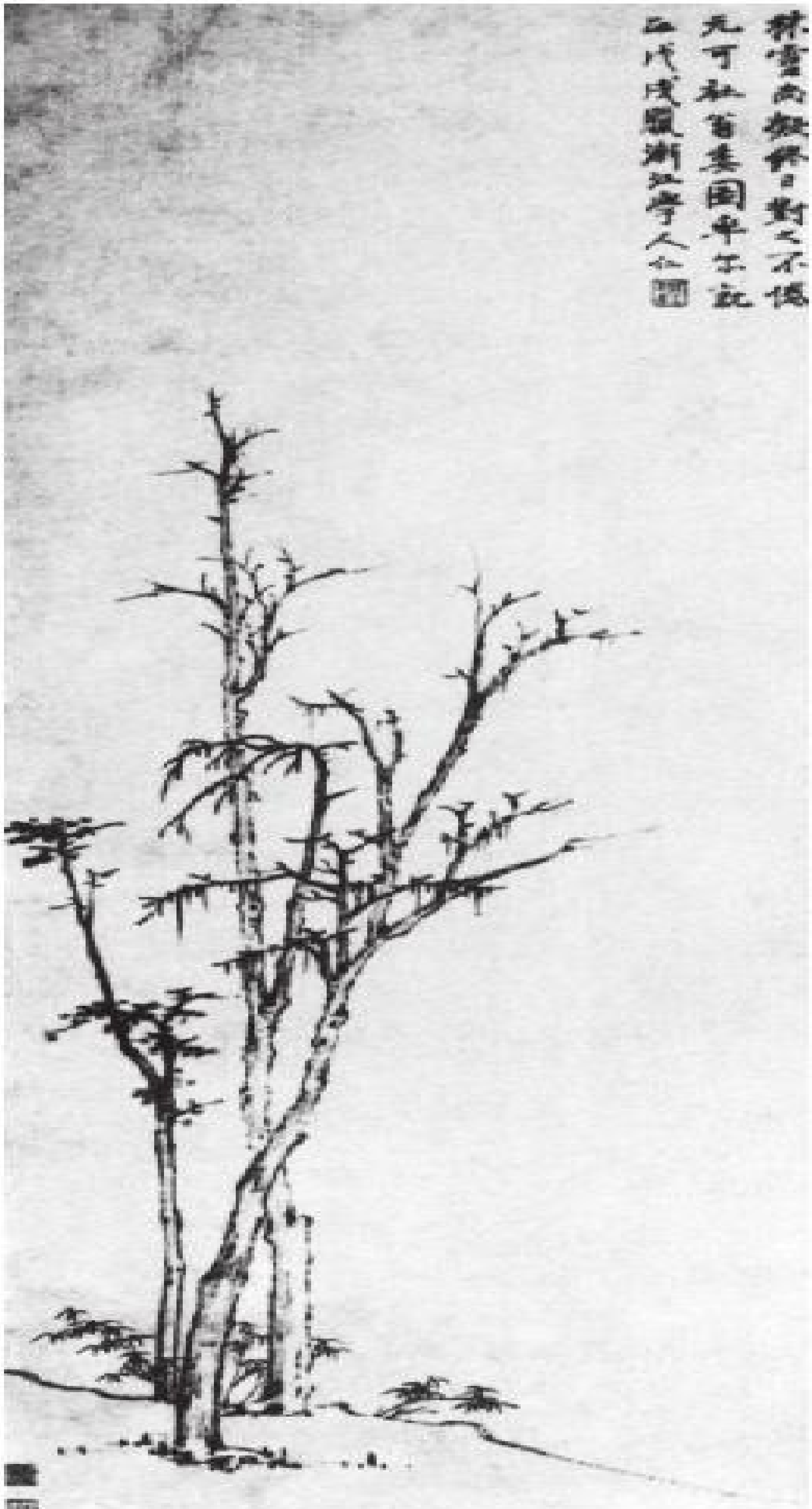
林雪尚凝，终日对之不倦。

——渐江[2]

水心亭上无人到，
读尽《豳风·七月》篇。

——刘完庵[3]

“这些画家是文人。”杜保斯克先生说。他并且说：“他们的绘画却和任何文学相对立。”


林雲西疏樹日對之不倦
無可私者姑因筆乍記
之戊戌夏漸江學人仁

林雪图

轴纸本水墨

83.5cm×30.2cm

吉美博物馆

释弘仁（渐江）

山居图

轴纸本水墨

149cm×55cm

吉美博物馆

刘珏

他所指出的对立可以构成以真确方式进入这些绘画的门槛——这个对立的“解决”则存在于一个中间性质的元素。这个元素倒不是形成一种文学和绘画之间的中庸地带，而是内在地涵括了使得这两者显得不可化约地对立的元素，也就是思想和形象两者。这里我们所谈的元素便是书法。

学者林语堂说：“中国书法的艺术性，在于……崇拜和欣赏线条的抽象美及由方块字组合所产生的不稳定平衡……在中国书法史中，出现了理论上所有可能的节奏和结构形式的研究，几乎把自然中所有的有机形式和生物活动都吸收同化了……艺术家……把鹳的细长腿儿、杠杆的蹦跳形状、老虎的巨掌、狮子的鬣毛、大象沉重的步伐化为己有，编织出一套具有魔幻之美的网络。”

中国书法——或称“墨戏”，这里我们借用一个杜保斯克先生用来描述绘画的字眼——的呈现，因此具有卓越的动态性。虽然这些记号有其固定的联系和形式，但它们所包含的多种“相似性”却能给予它们动态。这些潜在的相似性在每一笔之中都得到表现，形成一面镜子，使得思想可以在这种相似或共鸣的气氛中得到反射。事实上，这些相似性之间彼此并不互相排斥；它们交织缠绕，形成一个召唤思想的整体，正如轻纱引风。中国人称这种描写为“写意”，正是特具意义。

形象就其本质，即包含某种永恒。这永恒表达于笔画的固定性和稳定性之中，但它也可以用更微妙的方式来表现——将流动和变化融入形象之中。书法的完整饱满便实现于此融合之中。它以“思想－形象”的追求为其出发点。沙尔先生说：“在中国，绘画艺术首先是一门思想艺术。”而然，对中国画家而言，思想意味着以相似性思想。正如在另一方面，对我们来说，相似性只在闪电般的片刻中出现，而且相似性的观察正是最稍纵即逝的事物，这些绘画的稍纵即逝性格和深沉

变化性质，以及它们对真实的深入，两者间变得难分难解。它们所固定的，只是流云的固定性。它们真正的和谜样的材质便是变化，正如生命本身。

山水画家为何长寿？一位富于哲思的画家提了这个问题。“以烟云供养故。”

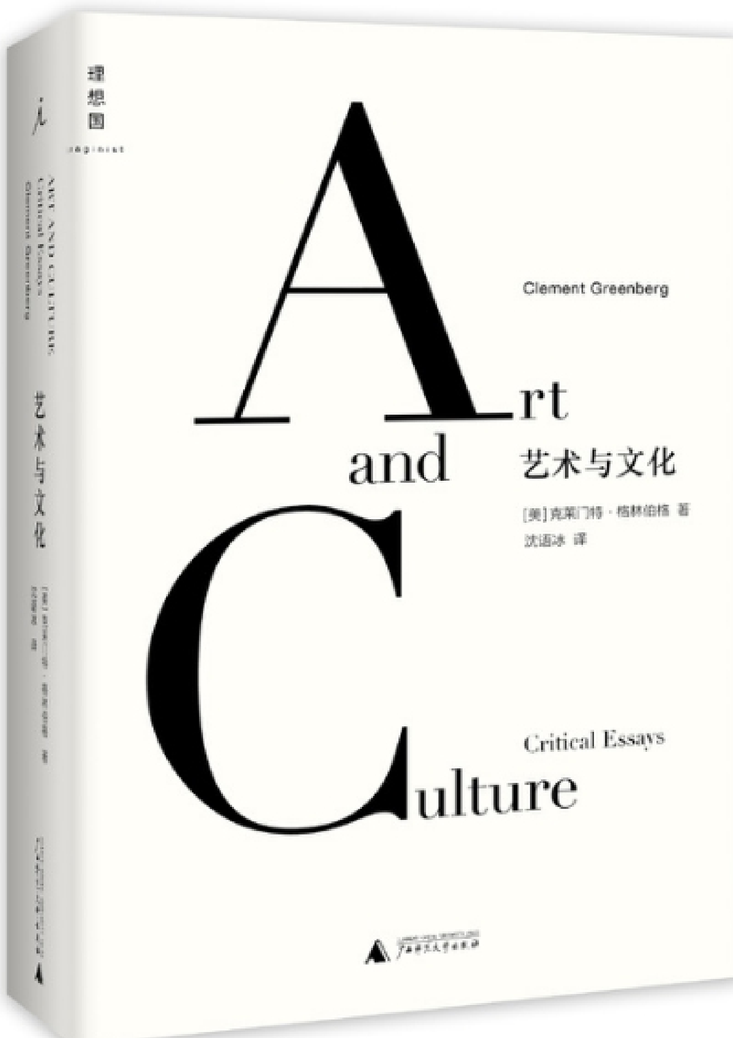
杜保斯克先生的收藏引发了这些思索。它还会引发很多其他的思索。它会为我们对东方的认识提供惊人的服务。它值得继续存在。卢浮宫最近对它的收购，正是肯定了这份贡献。

注释

[1] 本雅明这里谈的是1937年10月在巴黎国家图书馆举行的杜保斯克收藏展。1938年1月15日，此文以法文刊出于《欧洲》（Europe）杂志。——中译本编注

[2] 释弘仁，安徽休宁人，本名江韬，字六奇，明诸生，入清为僧，字渐江，为清初四大画僧之一。本雅明所引出自其水墨《林雪图》（高83.5厘米，宽30.2厘米，1658），现藏巴黎国立亚洲美术馆（Musée Guimet）。——中译本注

[3] 刘珏，江苏长洲人，字廷美，号完庵，明永乐八年（1410）生，成化八年（1472）卒。所引为其水墨《山居图》（高149厘米，宽55厘米）自题七言诗，现藏巴黎国立亚洲美术馆。——中译本注



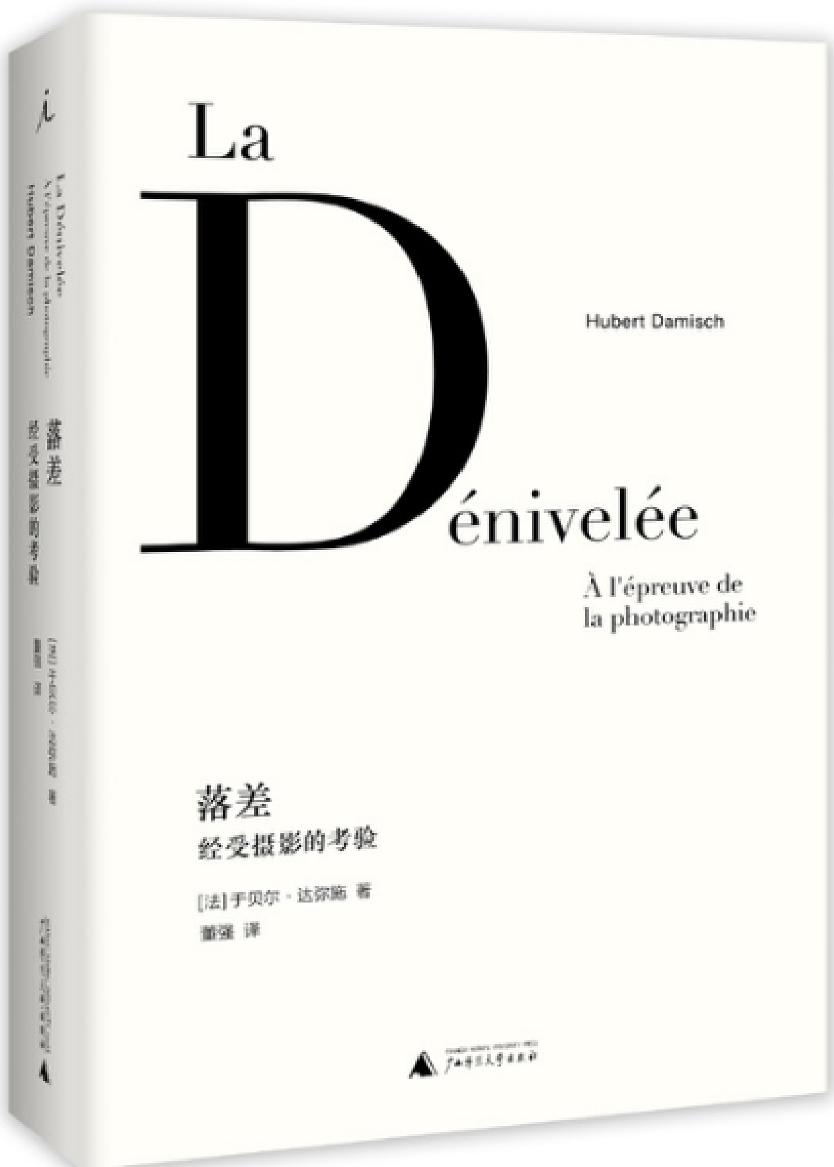
［美］克莱门特·格林伯格，沈语冰　译

《艺术与文化》，2015年9月

理想国丨广西师范大学出版社

本书系美国艺术批评家克莱门特·格林伯格出版于1961年的艺术评论文集，系作者在20世纪40年代、50年代发表于《党派评论》《评论》《艺术》等期刊的艺评文章的结集。全书分文化一般、巴黎的艺术、艺术一般、美国的艺术、文学5部分，计收文37篇，较为集中地体现了格林伯格的艺术观：马克思主义政治学与包豪斯美学的某种辩证法。在本书中，格林伯格对前卫艺术、抽象表现主义、现代主义、巴

黎画派、纽约画派及其代表画家均有独特而精彩的艺术批评，从中我们也可一窥其艺评文章的现场性、当下性、流动性和丰富性。



［法］于贝尔·达弥施，董强 译

《落差：经受摄影的考验》，2016年11月

理想国丨广西师范大学出版社

于贝尔·达弥施是法国艺术史学家和哲学家。这部以《落差》为题的“摄影”随笔集，旨在分析在摄影和电影闯入艺术实践领域之后所产生的“层差”，并揭示由其造成的批评话语的断裂。本书受到了德勒兹和本雅明的影响，它将达弥施在不同时间段的文字集成一册，使读者得以看到一种摄影思想的全貌。从作为序言的《关于摄影现象学的五点想法》（1963）到二十一世纪初的随笔，本书呈现出一些相同的思考，相同的疑问，并围绕一个中心问题展开，即：无法为摄影撰写历史。而这本身，就证明这一问题是多么的恒常，多么的“构成问题”。

[法] 吉尔·德勒兹，董强　译

《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，2017年3月

理想国丨广西师范大学出版社

自1981年在法国首次出版到现在，《弗兰西斯·培根》逐渐被公认为德勒兹最重要的美学文本之一。这本著作早于他关于电影、巴洛克和文学批评的写作，它不仅可以被当作针对培根绘画的研究来读，也可以被当作德勒兹广阔的艺术哲学思想中的一个重要文本来读。在书中，德勒兹创造了一系列的哲学概念，每一个都与培根画作中的某一个特定的方面相关，但它们同时也可以在“感觉的一般逻辑”中找到自己的位置。

全书共收入瓦尔特·本雅明于20世纪30年代写就的《摄影小史》(1931)、《机械复制时代的艺术作品》(1936)、《绘画与摄影》(1936)和《法国国家图书馆中国画展》(1938)4篇论文。

其中，《摄影小史》和《机械复制时代的艺术作品》均为本雅明享誉世界的佳作名篇。作为对摄影、电影的批评实践中的丰碑，它们不仅为人们理解这两个媒介提供了一种全新且富于启发的视角，对尼塞福尔·尼埃普斯(Nicéphore Niépce)、欧仁·阿特热(Eugène Atget)乃至奥古斯特·桑德(August Sander)这样的摄影先驱及他们的美学、技术成就做出了令人印象深刻的评判，也极为深入地讨论了摄影、电影与绘画纠缠不清、若即若离的关系。

在最后审判的时刻，(本雅明)这位最后的知识分子——现代文化的严峻英雄，将带着他废墟般的断简，他挑衅的视野，他的幻想，他不可抑制的阴郁，以及他那低垂的目光——不只要解释他所采取的众多立场；而且还要尽其所能，严酷乃至于不近人情地捍卫心智生命，直到最后。

——著名知识分子、《论摄影》作者

苏珊·桑塔格(Susan Sontag)

本雅明的论文(《机械复制时代的艺术作品》)确认了一个图像世界的存在：它塑造了人们的自我感知、伪造了他们的欲望，并改变了他们的政治信仰。

——美国雪城大学艺术与音乐史系名誉教授

玛丽·沃纳·玛里安(Mary Warner Marien)

发现另一种可能

上架建议：艺术理论、摄影

ISBN 978-7-5598-0056-5

9 787559 800565 >

定价：39.00元

理
想
国
aginist

那一天
Ce jour-là

维利·罗尼 著
Willy Ronis

赵朝泉 译

为了人与书的相遇

[法]维利·罗尼　著

赵朝泉　译

那一天

广西师范大学出版社

•桂林•

CE JOUR-LA by Willy Ronis

© Mercure de France, 2006

All Rights Reserved.

图书在版编目（CIP）数据

那一天 /（法）罗尼（Ronis,W.）著；赵朝泉译.—桂林：广西师范大学出版社，2014.12（2017.8重印）

ISBN 978-7-5495-5504-8

Ⅰ. ①那… Ⅱ. ①罗… ②赵… Ⅲ. ①摄影集－法国－现代②罗尼，W.－摄影创作－艺术实践 Ⅳ. ①J431 ②J404

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第117403号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

北京盛通印刷股份有限公司

马克斯小屋，桥连城，1947

（Chez Maxe,Joinville,1947）

那一天，我正站在一把椅子上。应《费加罗报》的要求，我前往桥连城做一个关于露天小咖啡馆的报道。当时，《费加罗报》每一季度都会出版一期铜版纸影集，并配上些艺术家、作家或诗人的美文。

那是1947年的一个周日下午。这些露天小咖啡馆的热闹气氛，我特别喜欢，经常到那儿去。“马克斯小屋”就是其中一家，它的名字末尾还稀奇地加了个“e”[1]。跨入店门，一群在院落深处舞动的身影瞬间映入眼帘，拍摄的欲望喷薄而出，我恨不得立刻摁下快门。

但我得找一个合适的视角，我总不能直接跑到过道上拍，那样离得太近了。我需要一个制高点让我能俯视整个舞场。房间和舞蹈融为一体，这全然的动感吸引了我，而我也想将这一切永远留下。于是，我爬上了一把椅子，就在背对着我们的这对情侣身后。这将是我的第一组镜头，我寻思着。

当我爬上椅子，我的镜头立即被一个男孩所吸引，他正领着两个女孩在他右侧翩翩起舞，随性而优雅。这就是我要的主题！我告诉自己。每一次，当我发现了主题，就立刻会有这种感觉。然后，我示意那个舞者靠近些。他之前就注意到我，便马上理解了我的意思。于是，他携着两个舞伴，踏着舞步迎向我：就在此时，我摁下了快门。他就像一个天使一样悠然起舞。而尤为可贵的是，要使两个女伴能有如此的发挥，他确实得有很高的天赋。然而，当音乐停止，他返回座位，我才发觉他的一只脚行动不便。我错愕不已——当他跳舞时竟没有人能察觉。

很难说清我在何时决定揿下快门，总之一言难尽。有些时候，一些事情自然而优雅地就呈现在我眼前，这就是我说的“黄金时刻”。我很清楚，机不可失，时不再来。我沉醉于这转瞬即逝的珍贵时刻。但当命运不再垂青，我就需要自己努力，创造机会。例如，在这张照片里，我知道画面前端的这对情侣什么都没觉察到，但为了使这张独特的照片变得完美，我也把他俩当作“我的舞者们”。

故事并没有就此结束。三年前，我收到一封来信，写信的是当年那个在右边跳舞的姑娘。信中说到，她时不时在报刊杂志上看到这张照片，而她一直想对我倾诉：她是多么的为这幅照片所呈现的一切而感动。她的青春韶华，咖啡屋美妙的气氛，当然还有那个在左边跳舞的年轻女孩，事实上那是她幼儿园时代的童年伙伴。至于那个男孩，她俩却再也没见过。那是他们仨唯一的一支舞曲。

注释

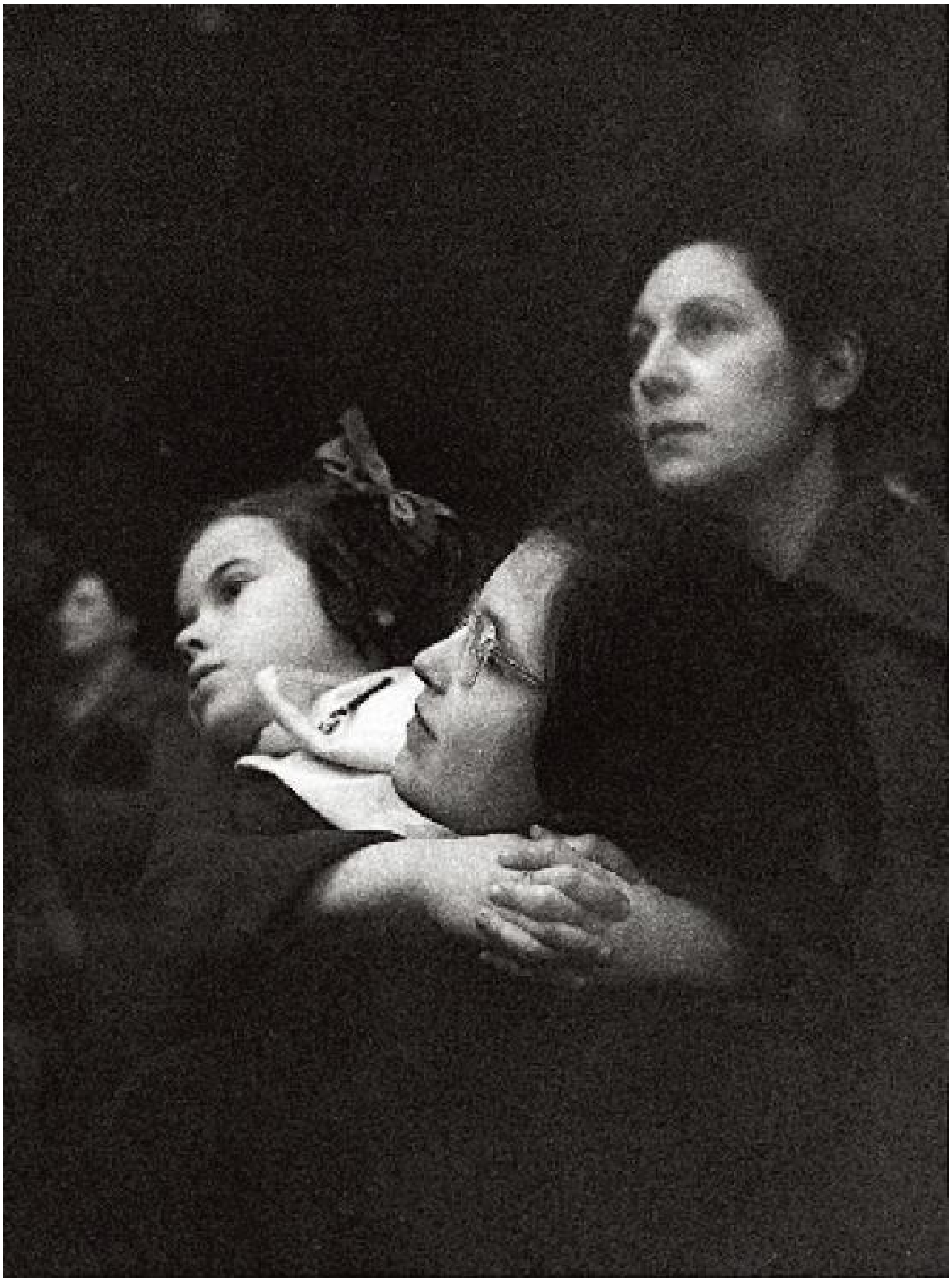
[1]通常“马克斯”在法语中拼为“Max”，而此咖啡馆却名为“Maxe”。

魅力圣诞，1952

（Noël 1952,Fascination）

那一天，对我来说是个温暖美好的回忆。圣诞节这个星期就要到了，寒风凛冽，金色花环在夜幕中兀自闪耀，路人在橱窗前赞叹不已。而我总是改不了爱凑热闹的秉性。在那些大商店旁，总能捕捉到一些意想不到的画面，饶有趣味且神秘十足。你能体会到周围人急切的渴望和内心的宁静。这幅画面就是极好的例子。一位母亲带着两个女儿，眼前的一切似乎让两个女儿都着了迷，像是在做梦一般。让我们走进她们的梦里，看看橱窗之内都展示着什么：会动的玩具、木偶戏、毛茸茸的小动物玩偶、跳法兰多拉舞的洋娃娃、绕圈跑的电动火车，还有那一闪一闪的车灯，童趣十足啊！

这三个人的样子使我想起了伦勃朗的画。明灭之间，她们的脸庞光影错落，她们在街上显得形单影只。我没有对光线做任何的处理，整个画面的四周皆为黑色调。在这条名叫奥斯曼大道（Haussmann）的街上，灯光幽暗，几乎没发生什么事儿。我仅仅借助了橱窗的反光来拍摄，当路人靠近橱窗时，灯光会反射在他们的脸上，对我来说这已足够明亮了。虽然我也在大商店周围拍了不少的照片，但是这一张却是我最得意的作品。我喜欢这道光线，它为一幅稀松平常的画面平添几多庄严高贵，还抹上了几许魔幻魅力。



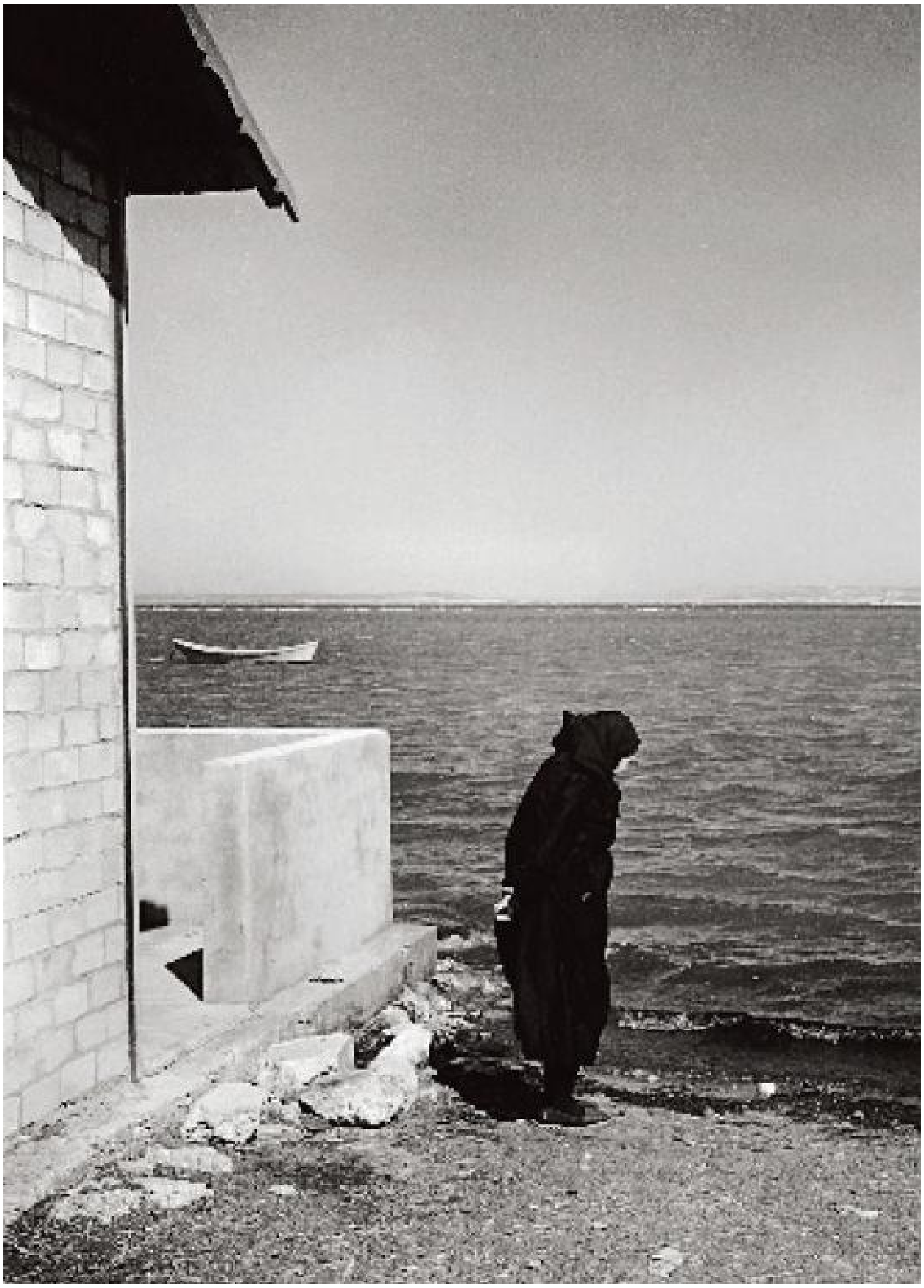
旺多姆广场，1947

（Place Vendôme,1947）

那一天，我正准备乘地铁到杜乐丽公园站（Tuileries）回家。当时已接近中午，我在旺多姆广场上。突然间，我也不知为何，就低下了头，然后看到了一个水洼儿。我弯下腰仔细看，发现在这水洼儿里另有乾坤，旺多姆圆柱刚好倒映在水里。我当然想立即拍下这个奇迹般的倒影。正在此时，一个女人跨过了这摊水。糟糕，我还没准备好呢，就这么错过机会了。我多么想把所有的一切都拍下来啊，那水洼儿，那倒影，还有那女人的腿！可待我抬起头时，却发现跨过水洼的女人不在少数，而且她们都往同一个方向走去。应该是旺多姆广场的商店老板们放他们的女学徒去吃午饭吧。女学徒们可能会在圣-奥诺雷街（Saint-Honoré）上的某家餐馆里相聚，并放松片刻。我看了一下表，正好十二点，我肯定猜得没错。

于是我开始耐心等待。前后连续有三个女人，走了同样的路线，都跨过了那个水洼。我拍了三张照片。她们并没有注意到我，因为我的镜头瞄准的是那水洼儿而已。我像偏执狂或神经病一样，苛求完美。但至少，我已经达到了我想要的效果。这张照片是三张当中最美的。它美得有点怪异，有点色情，搭配上高跟鞋的美丽幻影，还有那天独特的氛围。如果我没记错的话，那一天的雨一直下个不停。

当时的巴黎已经很热闹了，但是小汽车仍然不多。在沦陷期间，所有的汽车都被征用，只能看到军用小卡车或用途特殊的专用汽车。这让堂堂巴黎变得有些像乡下小城了。可以说，直到1950年，随着2CV和4CV系列的车开始出厂，以及牵引车和当时标志性的潘哈德（Panhard）越野车的流行，巴黎才真正意义上繁华起来。我的第一辆车是在1950年买的，是一辆黑色的雪铁龙罗莎莉（La Rosalie）。



罗讷河畔圣路易港，1952

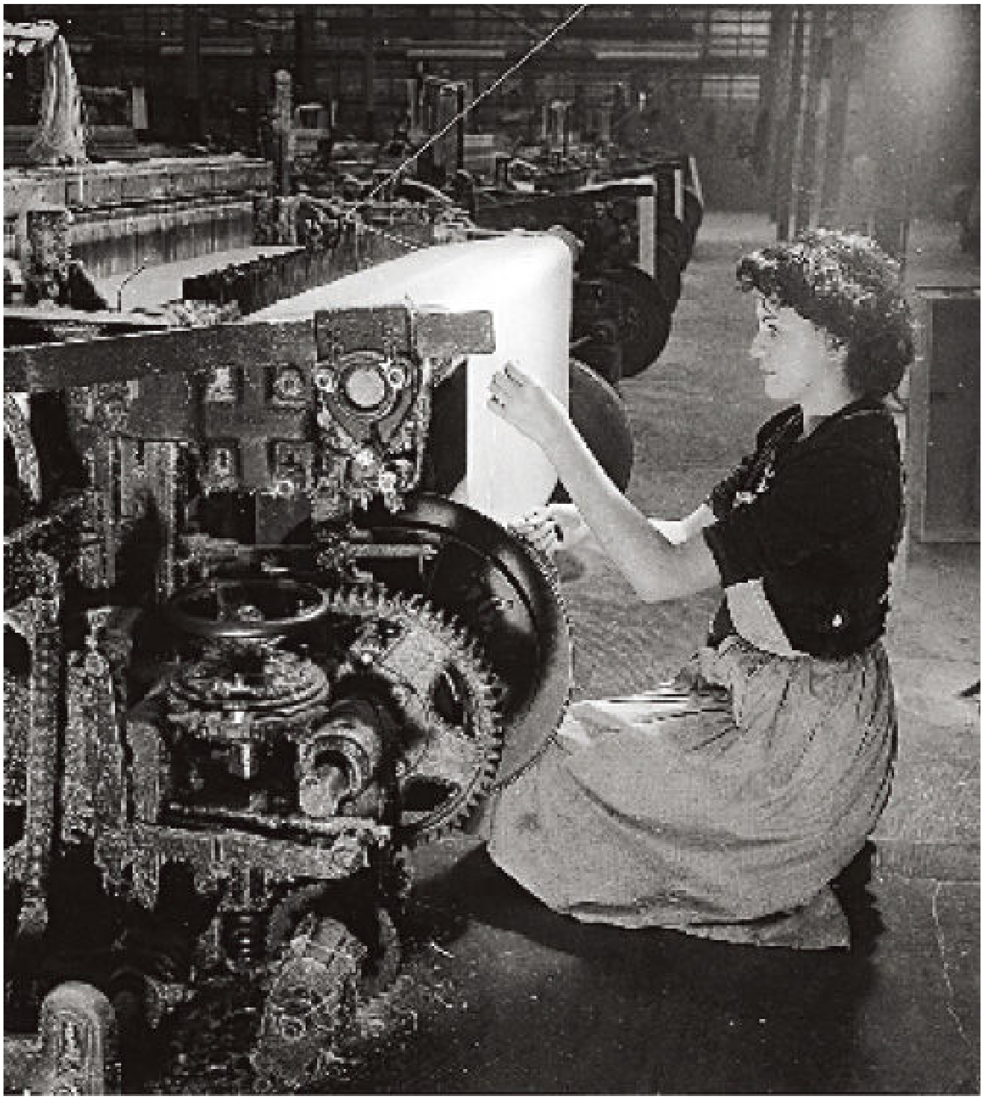
（Port-Saint-Louis-du-Rhône,1952）

那一天，是一个加班日。我自愿把这一天奉献给了《巴黎人报》。《巴黎人报》在法国南部的发行并不多，他们也正想开拓南方市场。在此前一天，我刚完成了道达尔（Total）石油公司的宣传照。这家炼油公司就坐落于贝尔湖（Berre）畔。我去那儿拍了些该地区的风景，昼景和夜景都有。我尤其记得那迷离而又浪漫的夜光，还夹杂着炼油机器的嘶鸣声。在这个额外工作日的早上，我独自绕着小湖散步。经过一个角落时，回头望见一位女士站在这栋混凝土房子前，听着轻涛拍岸，静静地沉思。她那怅然若失的模样，直令我不忍拍下她。幸好，她背对着我，我想她应该看不到我吧。不知为何，她有一种气质，令我想起了希腊；或是有一种叫“天命”的东西，笼罩在她周围，她也接受了这个所谓的“天命”，或许还和它在无声地交流。我深深地被感动了。总有一些美好到极致的瞬间，我不敢随意拍摄，生怕它就此消逝。在那一瞬间，我犹豫了，我想，我能虚构出“天命”这些东西，可我不能保证别人也会认同我的想法。因此，我必须谨而又慎，与她保持一定的距离。不知道当这幅作品付诸纸面时，我自己的这些奇思妙想是否依旧鲜活，能被人理解？我知道，有时候作品给人们留下的东西不多，那么我就当作为我自己而创作吧，将它埋藏在内心深处，成为一段与他人无关的美好回忆。

断弦，1950

（Le fil cassé,1950）

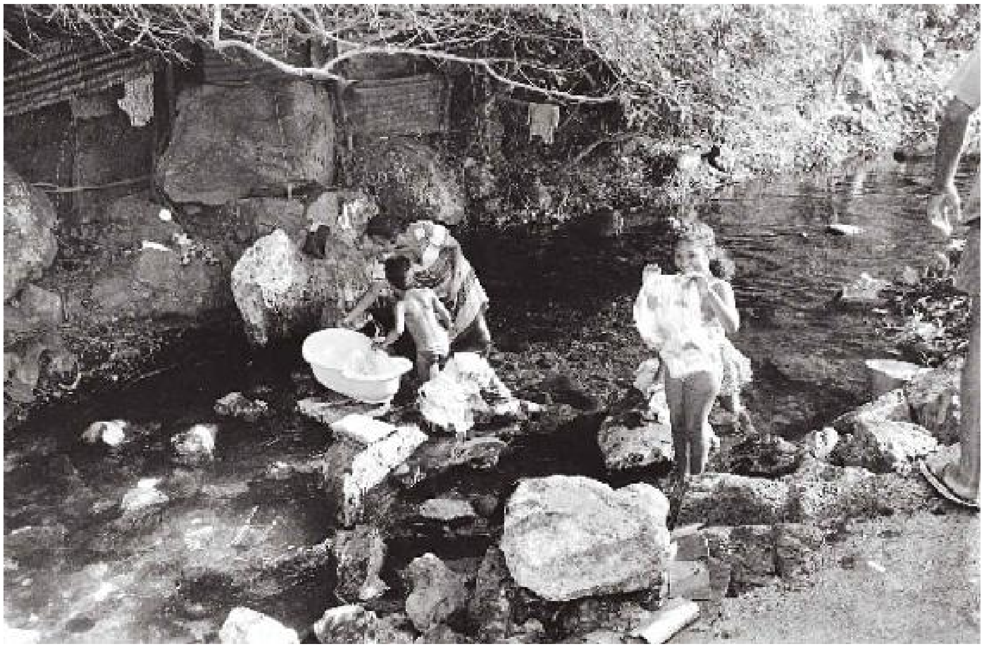
那一天，我和一位纺织厂主参观了一个位于上莱茵省（Haut-Rhin）的纺织厂。行程之中，这名厂主为我介绍了纺纱厂和织造厂的经营概况。当时还是上午。我必须为他做一个关于纺织业的报道。我记得他与我谈了很多，还跟我细致地描述了他工厂的机械设备等等。可突然间，我不得不表示歉意，让他稍等一会儿，因为我刚刚无意中发现到了一个我绝不想错过的瞬间。一旦错过这个瞬间，就可能永远都不会再现了。这个年轻妇女正跪在一台织机前，神态优雅地想把一条断了的线打好结。她非常漂亮，就连她的姿势也那么优美。我立即联想到了一个正在抚弄竖琴的音乐家。于是我向厂主解释：倘若我错过了这一瞬间，我将永远失去机会。所以我必须将它抓住，这是我们生命中涌现的诸多微小的奇迹之一，而捕捉这些奇迹，我们责无旁贷。这幅作品，就如同我的其他作品一样，还有后续的故事。之后我从一位当地的朋友（他恰好认识这位女织工）那儿得知，这名女工后来遇上了一位美国大学教师，他将她从工厂带到了美国。他们俩结了婚，但几年之后，她丈夫去世了，她选择回到阿尔萨斯（Alsace）。我想她丈夫应该比她大很多岁。她后来的结局也同样凄凉，英年早逝。伊如丝弦，薄命易断……



留尼汪岛，1990

（Île de la Réunion,1990）

那一天，我应邀参加一个展览会，而我也想趁机准备来年的一个报道。当时有一名记者陪着我，我们已经乘车在岛上绕了好几圈了。我们逛到了圣皮埃尔（Saint-Pierre），即小岛上靠海的一个小镇。在离开小镇返回圣保罗（Saint-Paul）的途中，我们经过了这条小河，可能是某条热带河流的小支流，我意外地发现了这幕场景。“快停车！停一小会儿！”那名记者当然被我的要求弄得莫名其妙。可他还是看了看路上是否有转弯处可以停车，我记得很清楚，前面不远就是个拐弯。他在那儿停了车。我下了车，大概花了一分钟到一分半钟，拍了两张照片。小姑娘甩起她的裙子，想让它早点晾干，真有趣！她笑了，显得挺开心。我们俩有某种心照不宣的默契。瞧，就在她旁边，还有一个男人，我只照了他的一只手和一只脚。他们可能是一起的，或者他仅仅是路过，我不清楚。我特别喜欢这张照片的边框。边框通常对一张照片极为重要，是边框让整幅画面有了呼吸，有了生命力。我一直坚持这样一个原则：我的照片必须布局精妙，就如画一小幅风俗画一样。对，我相信，我一直在坚守这个原则。

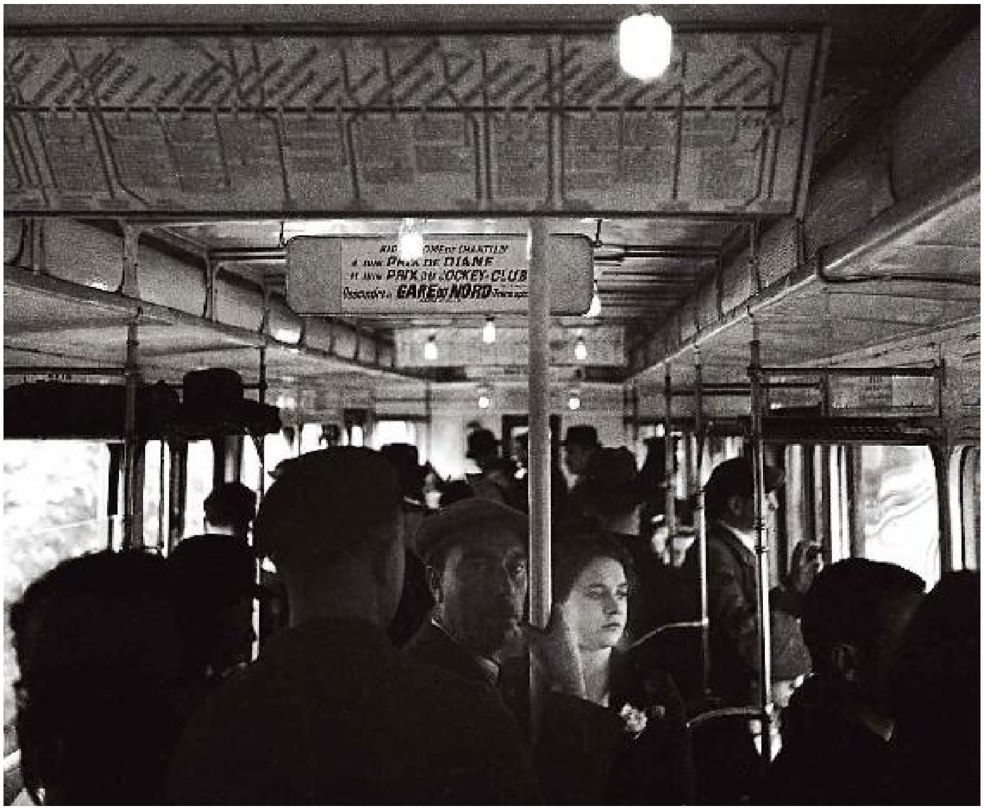


高架地铁，1939

（Métro aérien,1939）

那一天，我记得阳光像是蒙上了一层薄纱。我在六号线地铁上拍下了这张照片。当时几乎所有人都背对我，只有这位小姐面朝着我，这显得有点奇怪。我看着她，她是周围唯一略微清晰的亮点，仿佛就连阳光都躲到房子后面了。但是在旅途中，两栋房子间的空隙会时不时一闪而过。也正是在此刻，由于没有其他建筑物的阻挡，阳光显得格外明媚，给车厢增添了一丝韵律美。倏地，阳光照进车内，照亮了这位小姐的脸庞，随着火车的晃动，她的脸更显得神秘莫测；也就是在这一瞬间，我想拍下她。她仿佛成为一位中世纪圣女，我被她的脸庞以及其他乘客偶然所处的位置征服了。这一刻，我迅速捕捉下来了。我喜欢时不时地看看这张照片。虽然只有短短的几分钟，我却无法忘记：地铁嘈杂的噪音，圣光环绕的女子，还有那束光线，透过两旁房屋的间隙，断断续续地射进车厢，照亮女子的俏脸，就像那遥远教堂里传来的钟声一般。

通常情况下，我不会对作品做丝毫改动。我只不过默默地观看，静静地等待。每一张照片的创作，都缘起于我被某些情景所感动，然后我就努力寻求摁下快门的正确时机，只求让最鲜活的事实本身说话，仅此而已。寻找一个完美的拍摄时机，确实是一种快乐，它同样是摄影的乐趣所在；但有时它又是一种折磨，因为人们总是向往某些根本不现实的存在，或是某些注定与你无缘的事物。


DIANE
PRIX DU JOCKEY-CLUB
GARE DU NORD

贝尔维尔，1957

（Belleville,1957）

那一天，我身处维兰街（Vilin）一段楼梯旁的一块荒地上，然后我就看到了这幅场景。一个男人，脚边放着一个行李箱，正在凭栏沉思，他内心的独白似乎正向我娓娓道来。我即兴演绎起他的内心活动来，尽管这样很荒诞离奇。“是啊，二十五年了，二十五年来，我第一次故地重游，第一次又登上脚下的这楼梯！赫尔汀斯（Hortense）应该在等着我，她应该收到了我从瓦尔帕莱索（Valparaiso）寄出的最后一封信，可她会以什么方式来迎接我的到来呢？我又该如何向她解释过去发生的一切呢？还有这些孩子，他们大概是我最小的女儿露易丝（Louise）的孩子吧？他们甚至还不知道我是谁，还不知道他们的外公回来了。或许我本应该抱抱他们的，可是他们甚至连看都不看我一眼。我本以为在外面能飞黄腾达，可到头来却一贫如洗，穷得跟当年离开时一样。我的内心现在恐惧不安。我不应该回来，悲剧啊！我本来就该留在外地！”

几年前，当我正在Maroquinerie会馆里，讲解一些我的作品时（这幅照片恰好就在其中），一个男人慎重地举起了手，并向我指出：我编造出的那个剧本完全不对，因为照片里的男人刚好是他的父亲；他父亲从未曾离开过他母亲，他的行李箱里装的都是些固定香水瓶的小金属片，因为他就是从事这一行的；他并不是所谓的浪子，他只是去楼梯底下找些金属片，然后就上楼回自己的作坊里将它们固定好。仅此而已，事实就是这么简单。

53
55
ONS
Au Repos de la Montagne
VINS

特萨洛尼卡的旧市场，1992

（Vieux marchécouvert,Thessalonique,1992）

那一天，在特萨洛尼卡，我想去逛一逛市场。我向来喜欢猎奇，爱逛新市场，乐此不疲，足迹遍布各地。当地的法兰西学院为我推荐了一个展览，而文化中心的女主任则建议我去当地的旧市场转一转。我马上就喜欢上了这种市井小店的氛围，这些小商铺和小酒馆，就是所谓的室内市场，里面还有些只卖中东什锦拼盘加茴香烈酒的小棚铺。在市场的另一头，就是所谓的露天市场，商品琳琅满目：水果、蔬菜、鱼肉、鲜花、香料。这个市场名叫“莫迪亚诺”（Modiano），是以萨洛尼卡（Salonique）一个非常古老的犹太家族命名的。萨洛尼卡是这个城市的原名。

不经意间，我抬头发现了一个招牌：佩氏（Chez Petros）。好吧，为什么不进去尝尝呢？一踏进餐厅，扑面而来的欢快气息，让我迫不及待入座就餐：为何不在这享用午餐呢？我这么想着。我看了一眼时间，选了张靠角落的桌子，然后给文化中心的女主任打了通电话让她过来找我。“快来呀！这儿的气氛美妙极了！”我告诉她就在进入市场后的第三个小屋子。我就像发现了新大陆一样，她也被我逗乐了。

就在我和她打电话的时候，两位音乐家蹿进了房间，扎进人堆之中，开始表演起那些激情四射的段子。我随即拿起了相机，爬上我的桌子，然后，摁下快门。不多时，那些年轻人开始在桌椅之间载歌载舞，我至今仍记得那首曲子。这真是一个幸福至极的时刻。

翼伞下的瓦尔莫雷尔，1992

（En parapenteàValmorel,1992）

那一天，发生了一件鲜为人知的事。那一年我已经八十二岁了，我深知如果当年去山区，或将是我有生之年最后一次的滑雪之旅。我注意到，在有关圣诞假期的广告中，瓦尔莫雷尔这个小村庄颇受好评，据说这个村子是由一群年轻有为的建筑师所建，极具地方特色，且完整保留了阿尔卑斯滑雪场的传统特色。而且，在这里你确实看不到任何的高楼大厦，有的只是精致的木屋，疏林寥寥，依着荒山裸石，以及一些板石屋顶。正是它融合了传统与现代的特色，深深吸引了我。于是，我踏上了为期一周的旅程。

一到目的地，我就把行李扔在旅店，直奔教练的办公室，了解情况。鉴于我已经很久没碰过滑雪板了，我决定先报一个培训班。我连一天的时间都不想浪费，我只有一周的时间，我一定要过足滑雪瘾。

当时的场景，我还记得清清楚楚。我正在往教练办公室走着，仰望天空，突然出现两架翼伞，由两人绑在下方控制着。踏进办公室，我向员工询问："您好，女士，请问那些下方绑着两个人的物体是什么？""哦，那是我们为那些对翼伞感兴趣的人组织的一次体验活动。"我跟她说："我要报名！我明天就来！"我跃跃欲试，想亲自体验一番置身九天之上的滋味。我一共跳了三次。毋庸置疑，我仍然随身带着从未离手的相机，即便是摔得粉身碎骨，也休想将它与我分离。

这张照片的某些地方有些奇怪：照片里两只滑雪板其实并不是一对。当时的情况是，我和教练被绑在一起，我的背贴在他的肚子上，如此一来，我的滑雪板就在他的滑雪板之间。因此照片里出现的就是我们各自的右滑雪板。至于那两只左滑雪板，则在照片之外了。

说实话，生活中所有能使我脱离常规的小事，我都十分喜欢。当然，这个小插曲也并没有影响我参加当天的恢复性训练课，也不影响我重新滑雪的好心情，应该说我滑得相当不错。但毕竟岁月不饶人，那些惊险高难度的动作就不尝试了。

祖与占，1947

（Jules et Jim,1947）

那一天，我记得好像是星期日，又像是星期六，这次记不太清了，总之我记得又来到了马恩（Marne）河畔散步。早在法国解放运动刚胜利时，我就多次听人提起此处胜地，周末人们会慕名而来，相聚在某个小酒吧里，品尝薯条和贻贝，或在露天野餐，甚至跳上几曲，就像在“日内瓦酒吧”（Gégène）或“马克斯小屋”（Maxe）里一样。1947年前后，类似的小酒吧还有很多。也正是在这些小酒吧里，我开始了一系列相关主题的摄影创作，并逐渐喜欢上这里的自由气息及久违的生活乐趣。这种氛围简单而又真实，无需矫饰。我也经常回到这个地方。或许那天该是周日，我记得当时天公并不作美，我还有点担心，怕会白跑一趟。

我闲逛着，意兴阑珊，并不期待有什么东西值得拍摄。突然间，我看到了这三个年轻人：两个男孩和一个女孩，躺在这座横跨尚皮尼市（Champigny）两座小岛的栈桥上。那个女孩轻轻俯下身，吻其中一个男孩。我觉得这场景唯美至极，于是将它拍了下来。它就像一篇童话，或一部小说一样美丽。这些孩子恍如置身仙境，不需要任何的动作，只需待在那里，三个人一起，再加上周围的青葱草木，就已是完美的和谐。这张照片之后常被转载在一些杂志里，对我来说，它就是特吕弗（Truffaut）导演几年之后问世的《祖与占》（*Jules et Jim*）的宣传海报。电影讲的是一个女孩和两个男孩之间的命运纠葛。女主角由让娜·莫罗（Jeanne Moreau）饰演，高贵而优雅，三个主角之间的感情也同样丰富细腻。雷兹瓦尼（Rezvani）演奏的那首歌曲，仍回旋在我的脑海中，浮荡在我的眼前：她的十指都戴着戒指，手腕上套着一堆手镯……或许冥冥之中，我拍下了这张照片，就已为这部尚未问世的电影做好了铺垫？这种事情时有发生。

回家的俘虏，1945年春

（Le retour des prisonniers,printemps 1945）

那一天，我应法国国家铁路公司要求，来到火车东站进行一次采访报道。我行走在人满为患的车站里，看到了一群俘虏抵达车站，他们疲惫消瘦的身影，镶嵌在嘈杂不安却又生机盎然的大环境里。此时，我惊奇地发现，一名护士正在车队里，与一位她曾照顾过的俘虏道别。我有幸目睹了他们的离别。我猜，这个俘虏来到巴黎，大抵是因为有人在一直等他，甚至可能等待许久了。但事实是否如此，我却不得而知。我只不过凭空想象，随意编造，然后汇成一个故事。我任由自己沉溺于幻想之中。正是在抓拍这幅照片的那一瞬间，我的灵魂被深深震撼，她脸上的表情欲拒还迎，如此娇艳动人。

只不过，我还得承认，这些也都只是我在一厢情愿地编故事罢了。我寻思着，如果这个女人在巴黎已有了未婚夫，或者已经结婚，倘若他日，丈夫猛然发现这幅照片，他或许会像当时的我一样，为他妻子对别人的深情而苦恼不已。他必会开始猜忌，妻子和这名俘虏之间有过短暂的外遇。不，我不能让他承受这样的打击。我知道自己抓到了他们的秘密。因为要知道，从德国边境到巴黎，这趟列车可是经历了多日的长途跋涉，路上关卡林立，列车行速极缓慢，毕竟当时法国解放运动才刚胜利不久。

我从未想到要将这张照片交给法国铁路公司，尽管后者想借助这幅照片，来颂扬他们为接送俘虏回国做出的巨大努力。我对自己说，不行，绝对不行，我不能将这幅照片公之于众。直到三十年之后，我才将它刊登在一本书上。而彼时，岁月蹉跎，时间早已抚平了一切伤痛。

我喜欢捕捉这些偶然的时刻，总感觉一些东西会在此刻发生，但又说不清到底是什么东西，只是这些“东西”却常常左右着我的心绪——时至今日。当我回忆起这些片刻，仍不禁因感动而窒息，但我不希望这份感动带来任何的误会。

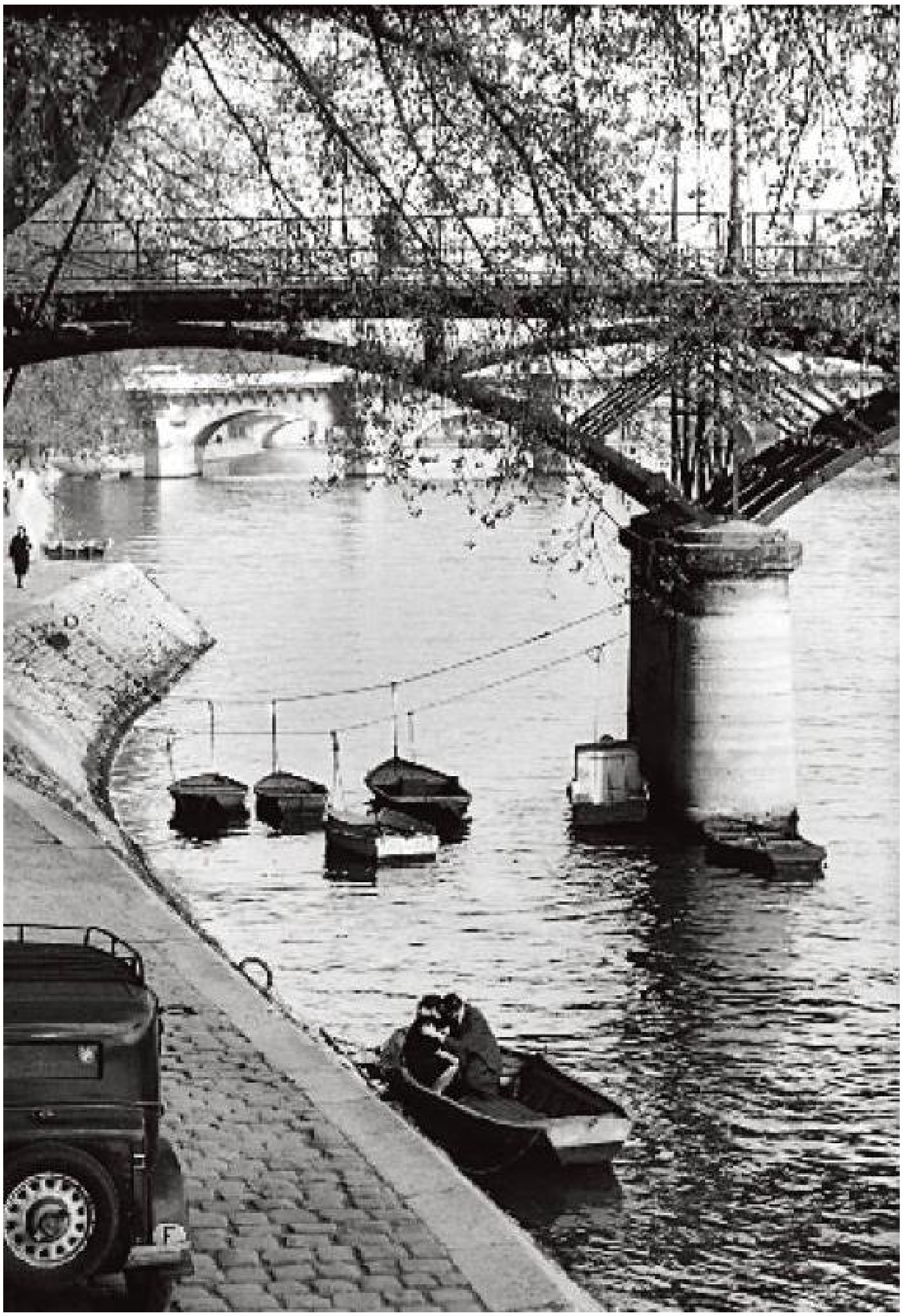
艺术桥恋人，1957

（Les Amoureux du Pont des Arts,1957）

那一天，正值初春，树上刚抽出小小的嫩芽。我在塞纳河畔散步。我总是很喜欢带着相机，到河边闲逛。就在同一年，我拍摄了《巴士底恋人》（*Les Amoureux de la Bastille*）。我记得，当时还爬上了纪念碑的顶端，因为那时的阳光很美，一月的暖阳散发出亮白的光线。一如寻常，那束光线吸引着我，带我攀上碑顶。也正是在那儿，我拍下了此生最美丽的照片之一。它被印在明信片、拼图、T恤、海报上，风靡全世界。我喜欢登上碑顶，也经常爬上此处。从这个角度看，巴黎美得无可比拟。我独自一人，拍了一系列的照片，然后准备起身回家。正在此时，我看到了这对情侣的背影，他们正在栏杆边俯瞰塞纳河。我拍下他们的时候，正是那个男孩亲吻他女友额头的那一瞬间，这一吻恰到好处。我一度以为这对情侣是外国人，直到有一天，在1988年，我才得知他们经营着一家兼售香烟的咖啡馆，就在纪念碑的另一侧。他们还将那幅海报裱起来，挂在店里。后来我们成为朋友，我经常在他们店吃快餐。他们的名字是里顿（Riton）和马里内特（Marinette），他们实际上是阿韦龙省（Aveyronnais）人。在拍照的那个时刻，他们还无法想象，不久的将来，从纪念碑的铁环之间望出去，有一家小店将变成他们的小咖啡馆。而那时候的他们，才刚刚订婚。

转眼间，距离1月的那一天已经过了三个多月，我又一人悄悄来到河畔散步。我必须使用现在时态来叙述下列事情[1]。我看到了一艘小船停在岸边，在这艘小船里，我无意间发现了一对坐着的情侣，姿势却耐人寻味。我拍了两张照片。第一张，拍在那个男孩将吻而未吻上那个女孩的瞬间：我想留住的正是这份悬念，想让大家猜猜，那个女孩是否愿意接受这个吻。至于第二张，则拍于他们真正相吻的那一

刻。但相比而言，我更喜欢他们相吻前的那一张，喜欢男孩在女孩同意之前的轻柔动作。在洗照片时，我隐约发现船上并没有船桨，船就那样被绳索固定在岸上。为了享受这“二人世界”，他们必须先跃入小船。在小船的一旁，还停着一辆旧汽车，备用轮胎固定在行李架上。看来这辆车并未经过任何的改装，你看它甚至还带有一个脚踏板呢。



注释

[1]法语中，有时可用现在时来描述过去的事件，以表现事情的精彩和生动。

玛丽-安，于德欣州的一座村庄，1962

（Marie-Anne,dans un village du Tessin,1962）

那一天，为了纪念我和玛丽–安一起度过的这趟夏日旅行，我下决心要拍一张照片留念。我们从瑞士坐汽车归来，旅途颠簸自不必说。一路自大湖（lac Majeur）北部穿越德欣州山谷，当时已到德欣州境内。实际上，每天晚上我们都会视沿途情况而定，在路边停车露营。我打开地图，凭直觉指出了一条小道。这种凭感觉看地图的方法，我很喜欢。“呐，瞧，这儿，这条用红色标记的小道，看上去不长，貌似在那儿就到尽头了。在世界的尽头安营扎寨，我太喜欢了！你觉得呢？”然后，我们又上车了。我的妻子喜欢信马由缰式的旅行，她十分享受这样的旅程。

小路颇为狭窄，九曲十折，以至于我们时不时停在路边，好为对面开来的车让道。我开得极为小心，因为我们脚下就是一道悬崖，坡度极其陡峭。峭壁之下，翠绿的水流湍急汹涌。这就是韦尔扎斯卡（Verzasca）河谷。我开始犹豫，糟糕，我们真的能在上方露营吗？再加上这个地方也实在太荒凉了。于是，我们选择去这个位于世界尽头的小村庄，名叫梅尔戈西亚（Mergoscia）。尽管我不会说意大利语，但我仍试着让人听懂我的话。我对他们说：“我，法国人。露营！露营！”我接着用手比划着帐篷的模样。那个女的看了看我，然后语气坚定地回答道：“不行！”她明显看出了我很惊讶，就朝我友好地做了个手势，示意我跟她到小邮局去。她知道，邮局里有个女邮递员懂一点法语。

我自我介绍了一下，向她解释我们晚上想在这露营。她一听，乐道：“很遗憾，先生，在这儿露营是不可能的。您难道没注意到这儿的地势吗？没有一块地方适合您搭帐篷啊。”

这时已临近黄昏，我想我们只能沿路下山，重新在河谷里找一处地方了。但最后那个女邮递员想了个办法。她让我们跟着她，将我们带到一间农舍，农舍里住着一对老夫妇。“这对夫妇有几个空房间，但房间都很小，你们只能将就一下了！”

事实确实如此，我们必须半弯着腰才能进房间，门大概一点五米高，如果要在房间里更衣，几乎得把胳膊伸出房外。实在是太小了！里面有一张不足一米的床供我们俩休息。整个房间建在二楼的一个平台上，这个平台环绕着整栋房子。更有甚者，就连我们第二天的洗漱也是在这个平台上，因为房间里连洗脸盆都无处摆放。我们在下方的水池边上找来了一个水桶，然后在平台上洗了脸。

但不论如何，这对老夫妻对我们真的很好，好到我们都想在这儿多留一会儿。当我们决定在这座农舍多住一个晚上时，我突然想到要留个纪念，于是就给玛丽–安拍了这张照片。

孚日广场，1985

（Place des Vosges,1985）

那一天，孚日广场的草坪上，人群熙熙攘攘。我在巴黎逛了有些日子，想为我的一本书拍些新照，书名是《我的巴黎》（*Mon Paris*），由德诺埃尔（Denoël）出版社出版。这是一个夏天的周日，晴空万里，孚日广场也美不胜收。我在这一家人前停下脚步。丈夫，妻子，还有那几个穿着既时髦又早熟的小女孩，她们就像小模特一样。吸引我眼球的正是她们这种混搭的风格：玩具铁圈，跳绳，花边头饰，搭配上小女孩的神态。那个丈夫也是，羊毛套衫配牛仔裤的风格，同样令我惊讶。我想，他们已然是“波波族”的先驱了。这样的场景令我猛然回想起在乡下的一个周日。有一天，就在这个广场上，我曾感动得哭过。时值四月，玛丽–安就在我身边。广场的一边是在连拱廊下演奏爵士乐的乐手，另一边，可能是巴黎艺术学院的学生，在演奏巴赫。两种音乐的交汇，使我的内心骤然波涛汹涌。树上的嫩芽已经抽完，都已长成了小树叶，状如五彩的纸屑漫天飞舞。我的双眼已饱含泪水。当你猛然间嗅到春天散发出的气息，那就是青春的气息……

史帕肯堡，荷兰，1952

（Spakenburg,Hollande,1952）

那一天，1952年的夏季，玛丽–安和我，正在荷兰进行一次长途旅行，主要目的地是博物馆。玛丽–安是个画家，所以对荷兰的油画迷恋不已。

我们当时正在须德海（Zuiderzee）附近，这是个内海，位于一个典型的小渔港内，小渔港名叫史帕肯堡。我们都知道，荷兰的妇女吃苦耐劳，她们几乎昼夜不停地洗衣服，她们的丈夫则经常出海捕鱼。而尤令我们吃惊的是，她们居然仍穿着传统的服饰。我们感觉就像走进了一幅荷兰油画里。每一个小港口的传统服饰都各具特色。每一个港口的服饰都不尽相同，泾渭分明，真的好看极了。

此外，人们还告诉我，如果她们愿意保留这种传统的着装习惯，那么政府就给予她们免税待遇，该规定同样适用于男性。保留传统服饰，并且所有服饰都必须整洁无瑕，历久弥新，这也是对来荷兰的客人们的一种尊重。

我们似乎感受得到从照片里扑面而来的海风，这海风令我眷恋至今。这是一个异常普通的场景，衣服在风中晾干，床单在空中飘荡，亲切而自然……然后还有一个妈妈，正在给她的一个孩子修玩具，另外还有一个牵着小孩的妈妈。我猜，这小孩可能刚才还和小伙伴们一起玩来着……我应该拍了两张照片。那个母亲正忙着手里的活，并不曾注意到我，我只不过在一旁静静地等待，等到孩子们的位置刚好令我满意为止，只是通常情况下，等待恰恰是最难熬的事。终于，我等到了最满意的一刻。我和他们离得相当近，大概一点五米或两米。只有这样的取景，再配合上远处晾晒的床单，才使照片显得更有深度。

天空灰蒙蒙一片，是北欧常有的一种灰色，没有一丝阳光。这一个瞬间珍贵无比，近乎永恒……

1954年圣诞，那辆自行车

（Noël 1954,La Bicyclette）

那一天，我在街上闲逛，一如往年圣诞节的前一周，我总流连于那些大商店的橱窗前。我喜欢看着孩子们在心爱的玩具前惊羡不已，连着他们的父母也同样惊叹不止，喜欢此时周围街区的气氛，喜欢节日里许下的诺言。彼时正是1954年的12月中旬，我在奥斯曼大道上，立于一个童车摊位之中。在我看到了这幕场景时，内心充满了感动。乍一看，这是一个再稀松平常不过的场景：一个爸爸，带着他的女儿站在一堆自行车前。可细细端详，就会发现，这个爸爸的穿着十分寒酸，他必定是下了一番决心，才带着他的女儿来给她买件小礼物。可显然，挑一件真正的好礼物，对他来说着实困难。而那个小女孩，她脸上的神情和她盯着自行车的眼神，已经告诉我们，她不得不放弃这辆自行车，因为她知道自己不可能拥有它，尽管，尽管内心深处的渴望如此强烈。她的神情是如此温柔，如此谦卑，令人心碎。她已经清楚地知道，这辆自行车不属于她。这可是一辆自行车啊，太贵了！这张照片给我的触动极大，与我曾在橱窗前拍过的其他欢乐的圣诞节照片相比，它截然不同。同样，大约在这一周前，我曾拍过一张《孤独的男人》（*L'Homme seul*），他站在人群中，立在王宫地铁站旁，身后是那些卢浮宫商店。那是一张至今仍令我倍感震撼的照片，因为那个男人的脸，在欢乐而忙碌的人群中骤然闪现了几秒，就在我拍照的那几秒。片刻之前，他还不曾出现，而须臾之后，他已无影无踪。这个男人的出现，至今仍像个谜一般。这张对他人而言冷漠而阴沉的脸，就这样隐藏在人群中间，飘忽于他们身旁，宛如一只从魔盒里脱困而出的恶魔。

圣路易岛，1961年7月14日

（Île Saint-Louis,14 juillet 1961）

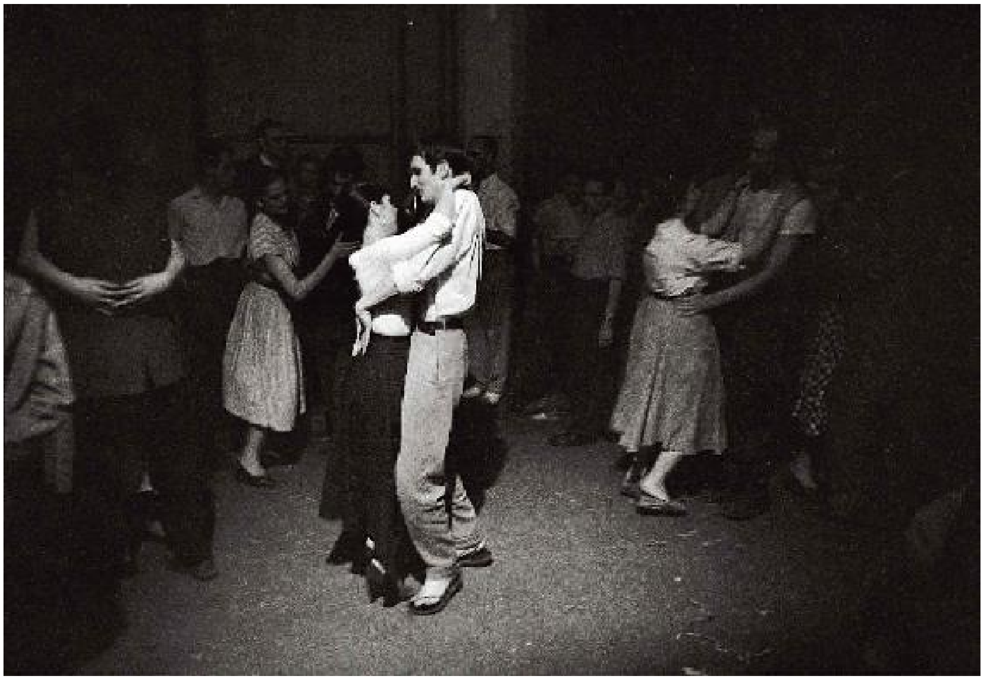
那一天，我踩在一只小凳子上，以便能居高临下地拍下这个小舞会。7月14日的巴黎街头，充满了欢歌和笑语，其乐无穷。只是这种欢乐，近年来却越发地稀有了。在圣路易岛，节日的气氛尤为热闹，因为在六十年代，国庆节可是风靡一时的盛会。在远方，圣热尔韦（Saint-Gervais）教堂的一座钟楼隐约可见，教堂就位于卢浮宫的后面。我们就在小岛的至高点上，与被塞纳河拥在怀里的巴黎圣母院遥相互望。

卡耐特街，1955年7月14日

（Rue des Canettes,14 juillet 1955）

那一天，我来到卡耐特街上这家热闹的小酒吧。当你从圣叙尔皮斯街（Saint-Sulpice）而来，小酒吧就会出现在你的右手边。也不知如今它是否还在？这一天恰逢国庆节（7月14日），酒吧的老板放起了音乐，客人们也离开了吧台，来到街上跳起了舞。我当时就被这个男孩的优雅气质所吸引。我记得他们跳的是一曲爪哇舞。而且他的手扶在那个年轻姑娘的髋部，是标准爪哇舞的动作。酒吧里的一束灯光洒在他们身上。而在周围的暗处，其他人也在轻挪舞步，要么是华尔兹，要么是爪哇舞。在遇到玛丽–安之前，我经常跳舞，但由于她不跳舞，我后来也逐渐不跳了。可话说回来，她却是个徒步旅行的高手。

那一晚，巴黎的天气很热。



阁楼里的裸女，1949

（Nu dans une mansarde,1949）

那一天，一切仍历历在目。我们来到了一栋位于弗朗索瓦–米龙街（François-Miron）的老房子，徒步登上了七楼。这条街位于条件非常差的马雷区（Marais）。当时是1949年，一个美国慈善机构向全欧洲的贫困家庭分发了救济物品，我估计这也是属于马歇尔计划的一部分吧。这个慈善机构要求我陪他们的一个团队做一个小报道。我们手头上有一张贫困区的地址清单。后来我们一起爬上了这栋老房子的楼梯。房门是开着的。映入我们眼帘的，是一个狭小不堪的房间，挤满了一家六口：爸爸，妈妈，还有四个约摸十二到十八岁之间的小姑娘。

然后我开始了我的本职工作，也就是拍摄发放救济品的情况。可出乎意料的是，和我一起来的那个救济团队，竟然友善地建议我和这家人一起喝杯咖啡。那些女孩也都围坐在桌子旁陪着我们。我问那两个最小的女孩："你们应该还在上学吧？""当然了，她们还在上学。"父亲抢着回答。我又转向年龄最大的那个女孩："您呢？小姐，您也一直在上学吗？""不，我高中毕业后，就不知道该做些什么，于是决定，通过一些关系，为雕塑家当模特。"我追问道："哦，既然您为雕塑家当模特，那么，您是否可以为一位摄影家当模特呢？"

我非常直接地提出了这个问题，同时观察着那个年轻姑娘和她父母的反应。我不希望让他们感到一丝为难。那个年轻姑娘回答道："唔，您听我说，这对我来说没问题。无论是为雕塑家还是摄影家当模特，我都很愿意。如果我的父母同意的话，那么当然可以……"

于是我又转向她的父母："你们觉得呢？如果你们同意的话……不过请你们放心，我就在这里拍照。我会把门窗都打开，这样你们就能清楚地看到一切。"

于是，我就选择在孩子们的小房间里拍。我让那个女孩摆好一个姿势，躺在一张破旧的床上。这张床简陋至极，床头是铁栅栏式的，我们都称之为折叠式铁床。晚上要用时摊开，白天则折叠起来放在门后，以便节省一点空间。

我年少时曾常去卢浮宫画画，多年的画画经验对我的摄影工作帮助很大。我画过一些运动员的雕像及一些女性的裸体。自我从事摄影以来，但凡机会允许，我都会拍摄妇女或者年轻女孩的裸体。有时候，是我主动请求她们，而有时候是她们主动要求我拍。我清楚地记得，1981年，我的个人摄影展在纽约的法国文化中心开幕，当时有三个年轻女人，在看了庄重陈列在展板正中的《普罗旺斯的裸体》（*Nu provençal*）以后，主动要求当我的模特。我答应了她们其中的两个，因为最后那个女人，实在无法给我灵感。

但要论及我印象最深刻的一次艺术展，则当数卢浮宫的那次小规模的内部艺术展。这些小陈列室展出的是黄金时代的荷兰油画，主要是屋内的人物、小酒馆里的场景、主保瞻礼节、冰运河上的溜冰者等。带小窗子的房间，明暗对比异常鲜明。伦勃朗（Rembrandt）的作品，偶尔会运用那束昏暗的光线。勃鲁盖尔（Bruegel）的画，则主要体现节日里的乡村闲趣，他的作品空间感强烈，人物的空间分布简明而和谐，题材丰富多样。这种艺术熏陶所带给我的益处，只有在之后的摄影生涯当中，在穿梭于法国的城里乡间时，才能体现出来。

普希金宫，1986

（Palais Pouchkine,1986）

那一天，我和罗贝尔·马莱（Robert Mallet）一起到圣彼得堡，那时这座城市叫列宁格勒。当时是1986年，我先去了莫斯科，参加一个艺术展的开幕式，这个艺术展由法兰西—苏联协会举办，还邀请了其他艺术家和文学家参加。正是在莫斯科这个地方，我有幸认识了诗人兼作家罗贝尔·马莱先生，甚至可以说与他建立了深厚的友谊。他从1968年事件到1980年，一直担任巴黎学区的区长。那一次，马莱先生只身一人，他的妻子并未能陪他一起出游。在莫斯科与他初次见面时，我就冒昧地问："我们可以一起结伴到列宁格勒吗？先自我介绍一下，我是一名摄影师。"然后他答道："好啊，为什么不呢？我对您的提议很感兴趣，因为我正好对摄影一无所知。"随后我补充："在接下来的时间里，您可能会不时地发现，我会突然不再跟您说话，或不再听您说话，而跑去拍些什么东西。您一定能理解我的工作。"

就这样，我们一起参观了位于列宁格勒郊外二十多公里的普希金宫。在一个大展厅里，罗贝尔·马莱突然注意到我有些失神。他见我的眼神已飘向远处，落在一个母亲和一个小男孩身上。我告诉他："老兄，你看吧，等会儿一定会发生些什么。再等一等，咱们仔细瞧着。"我们继续参观这个展厅，欣赏着所有珍贵的展品。我依然坚信，那个母亲和她的孩子之间，必有事情发生，因为我已经察觉到那个小男孩的不耐烦了。果不其然，忍了一段时间后，那个孩子就一屁股坐在了地上，不想再动弹一下。他受够了，他想回家！他用尽全力抱着他妈妈的小腿，一遍又一遍地央求她回家。可是在他妈妈的眼里，只有普希金宫。我抓住这个时机拍下了这张照片。

罗贝尔·马莱感到震惊不已，他向我承认，现在才开始懂得何谓真正的摄影！这趟旅程是我们友谊的开始。此后，我们经常相聚在他格拉希尔区（Glacière）的家里。他的年纪明显比我大，我们之间的交流极其顺畅愉快。

回顾我的所有作品，我很清楚，自己的创作离不开日常的生活，离不开草根的真实，这就是我的风格。我不是小说家，我不能凭空捏造，真正吸引我的，只有那些真真切切发生在我眼前的事物。可要抓住这稍纵即逝的真实，却是难上加难。这些照片对我来说，并不那么玄奥莫测，但每一张照片都能在一个特定的时刻，以最纯粹的情感，激发我的联想。我每次翻阅照片的目的，就是想回忆起更多的往事。就比如，看着这张照片，我就想起了曾经在卢浮宫也拍过类似的一张。或许当我第一眼注意到普希金宫的小男孩时，关于卢浮宫的那份回忆就必然会重新闪现？卢浮宫的那张照片是1960年的事了。

萨达那帕勒斯之死，1960

（La Mort de Sardanapale,1960）

那一天，在1960年的卢浮宫博物馆，我看见了这两个背影。幸好，我的相机从不离手。照片里，一位母亲正带着她的孩子看画。这男孩的年纪约摸和普希金宫里的那个孩子差不多。母子俩各拿着一个有线听筒，贴在耳边，全神贯注，聆听着关于德拉克洛瓦（Delacroix）之作《萨达那帕勒斯之死》（*La Mort de Sardanapale*）的解说。但我们还是能很明显地感觉出来，小男孩略微有些不耐烦。也不知道他能否看懂这幅画蕴藏的无限深意。瞧他的右脚跟，正在左脚踝上蹭来蹭去哩！尽管如此，他还勉强算是在听吧……

我总觉得，他们的想法很单纯，不辞辛苦来到卢浮宫，只是为了聆听画前的听筒而已。母子间的温情，绵绵不绝，向我扑面而来。但一想这孩子心思可能已经早不在这里，我又忍俊不禁了。我总模模糊糊地觉得他们来自西班牙，但我自己也无法解释为什么……

蒙特勒伊的波西米亚人，1945

（BohémiensàMontreuil,1945）

那一天，在吉卜赛人的蒙特勒伊定居点，我不期而遇这群正在梳妆打扮的妙龄姑娘。这些吉卜赛人长期定居于城市周围的郊区。其中一个女孩正整理着发型，而另一个女孩则帮她扶着镜子——我的心立刻就被她们的曼妙身姿所俘获，于是我做了一期关于这些蒙特勒伊的吉普赛人的长篇报道。他们靠镀锡谋生，为医院或民间团体工作。我和他们度过了一段意义非凡的时光。这些年轻人大都二十出头。画面里柔美的光线，为作品平添了一丝惬意。

坦诚而言，我的摄影生涯总是充满了偶然，充满了这些我拼命想要留住的美好时光。一画抵千言，这些美好的瞬间，胜过了我任何拙劣的表达，诠释着我的观点，承载着我的情感。我的照片，就是我的自画像。每一幅画，似在平淡无奇间诉说着某段往事。我的生命布满了失望的阴影，但也同样撒满了欢乐的阳光。我只不过是想留住这些欢乐的时刻，为他人灰暗的天空带去一片光明。

当命运悄悄地向你敞开怀抱，你应心怀感激。当你自己深刻体会到，幸运女神正在眷顾你，那么，你也应表示感谢。这就是我所说的“意外之喜”。虽然都是些芝麻大的小事，微不足道，但没有早一步，也没有晚一步。你应该时刻做好准备。

废弃的城堡，1953

（Anciennes fortifications,1953）

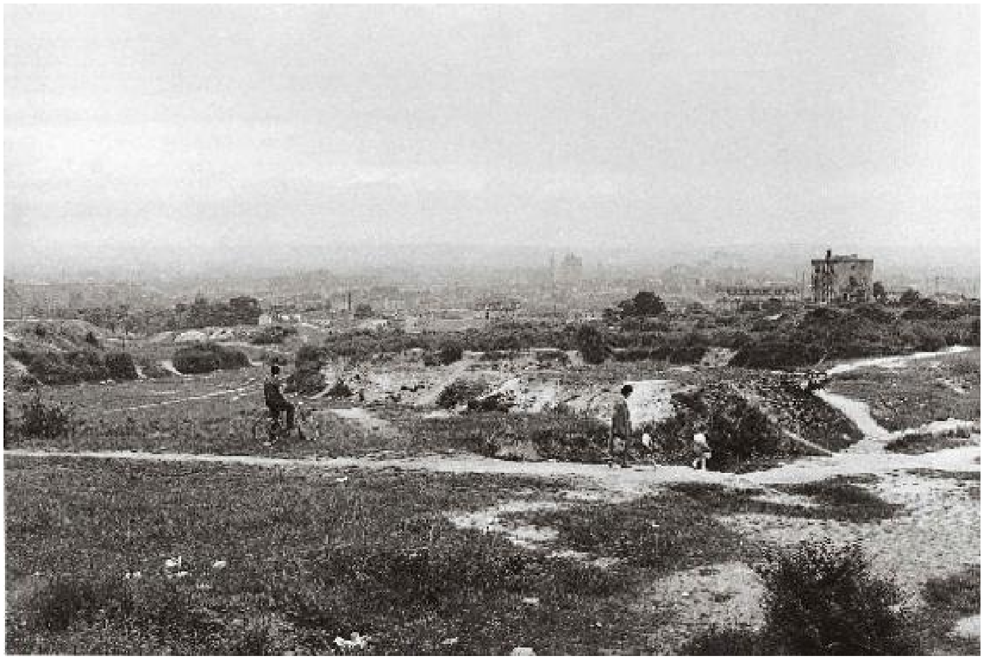
那一天，在巴黎人经常散步的普雷–圣热尔韦街区（Pré-Saint-Gervais），散发着一股五十年代初的时代气息。一些旧时的堡垒废墟还矗立于此。我当时站在塞吕里耶大道（Sérurier）差不多高的位置。五十年代后期，塞吕里耶大道附近还大规模兴建起了巴黎环城路。

这个地方成了孩子的乐园，他们在此开发出一片冒险的天堂，就如到了坑洼不平的乡下一样。在这里玩“警察抓小偷”，可真是乐趣无穷啊！只是我自己从没这份福气，因为我住在第九区，蒙马特高地的坡底附近。

我记得当时在此地待了好久，期待着某些事情发生。终于在那一刻，我决定拍了。我看到一位母亲带着两个孩子，他们可能就住在附近，或许在塞吕里耶大道旁，或许在贝尔维尔城北，又或许在普雷–圣热尔韦区的市区部分。我还看到一个骑自行车的男子，停下了车子，正神游九天呢。在照片的正中间，庞坦（Pantin）的磨坊在薄雾里影影绰绰。还有那栋孤独的房子，怪立在那里，令人浮想联翩。后来的某一天，我希望出一本关于贝尔维尔和梅尼蒙顿（Ménilmontant）的书，我就把这张照片拿给皮埃尔·麦克·奥兰（Pierre Mac Orlan）看，他是我1953年认识的朋友。为了这本书，我做了大量的准备工作，我曾远行至圣西尔叙莫兰（Saint-Cyr-sur-Morin），也就是他安享晚年的地方，向他展示我的照片。他回应道：“罗尼，我很想为你的书作序，我非常乐意。”

于是，我就拿了一些普雷–圣热尔韦地区的照片给他看。他对我说：“这栋房子真的很奇怪啊，我觉得它既像亚瑟（Usher），又像埃

德加·坡（Edgar Poe）。”它真令人心生好奇，孤零零地像个哨兵似的矗立在那儿。想必它见证过不少骇人的岁月。



万弗跳蚤市场，1947

（Puces,Porte de Vanves,1947）

那一天，亦如往常的周六或周日，我和玛丽–安去跳蚤市场转了一圈。我们已经结婚一年了，在巴黎第十五区安窝。我们总爱去跳蚤市场淘一淘旧货，买上两三件有用或仅仅是讨喜的小玩意儿，乐此不疲。那时法国解放运动刚胜利不久，法国社会仍然动荡不安，尤其是在就业方面。同时，人们也渴望获得图片信息。诚然，人们重获了自由，但粮票紧缺，照明和供暖等问题依然存在。

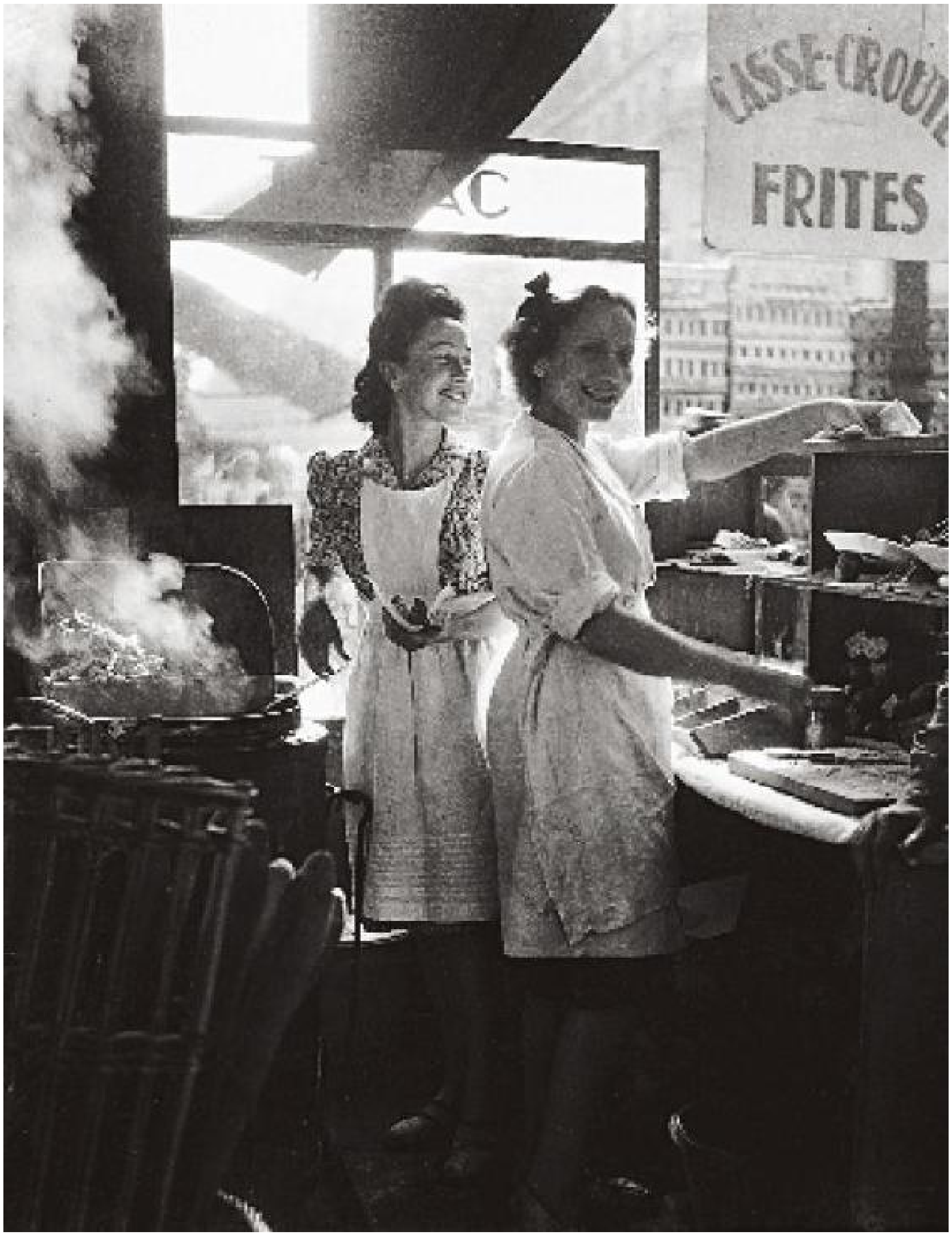
我当时正走在路边的人行道边沿上。一个男人已在地上铺开了一张床单，卖起了二手钱包。老板刚刚做成一单买卖：一人各伸出一只手，一手交钱一手交货，成交！与此同时，在这些大人们的胳膊底下，有个小男孩正在专心“攻克”一只钱包，一会儿打开它，一会儿摊平它，翻来覆去地琢磨，这钱包怎么用。他似乎满脑子问号：它能用来干吗呢？我觉得，这个小男孩正在学习他人生的重要一课，我当时就是这么想的。我想在这转瞬即逝的一秒间，将他与周围的跳蚤市场一起拍下来。这一连串无声的问题在男孩的小脑袋瓜儿里接连蹦出；而在他的头顶上，充斥着大人的数钱声、讨价还价声，以及远处的人群声，或许还有零星的喇叭声和酒吧里的风琴声。

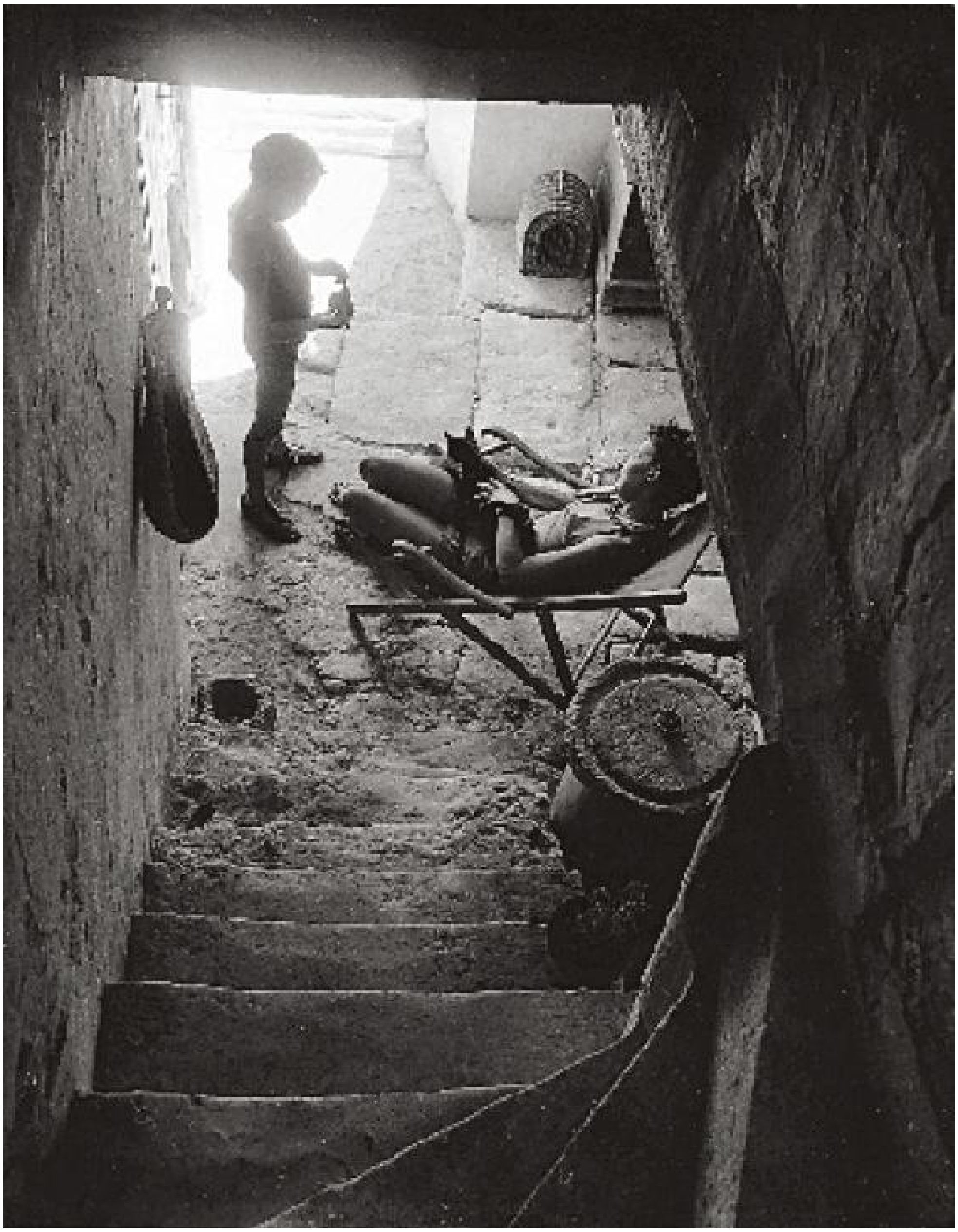
卖薯条的女商人，1946

（Les marchandes de frites,1946）

那一天，我刚做完了一期报道，报道的主题是巴尔塔商场（Halles Baltard），也就是巴黎大商场。我对这片街区很感兴趣，所以又在周围随意逛了几圈。正午时分，我到了郎比托街（Rambuteau）。两个年轻女孩优雅从容的姿态吸引了我。她们只是在卖薯条而已，与一个顾客聊着天，那位顾客很显然在和她们开玩笑。我信手拍下了这张美丽的照片。四周人群嘈杂，而她们依靠自己的美丽和亲切，感染了周围的顾客。当时是1946年，法国解放运动刚胜利一年多，整个巴黎沉浸在乐观和激情之中，这也正是我这幅照片力图表达的内容。她们的妩媚，她们的微笑，她们的调皮，正是我们深爱的那个巴黎的真实写照：它生气十足，它机敏灵巧，它幽默风趣……我有幸生活在这个时代，有幸目睹了四分之三个世纪的沧桑变化。我的第一张照片拍摄于1926年，一直拍到2002年。其间，只因二战而被迫停止过一次，那段时间我待在法国南部。当时，我几乎放弃了摄影，当然还是为樊尚（Vincent）拍了几张。还有一组雅克·普雷韦（Jacques Prévert）的肖像照：应他之邀，我们来到图雷特叙鲁（Tourettes-sur-Loup），在他家过了圣西尔韦斯特节（Saint-Sylvestre），并一起度过了1941至1942年的跨年夜。

我也同样热爱巴黎的崭新一面，雪铁龙公园（Citroën）、贝尔西公园（Bercy），还有那美丽的绿化带，以及其他美丽的建筑物，都展示着新巴黎的魅力。


CASSE-CROUTE
FRITES



午间小憩，戈尔德，1949

（La sieste,Gordes,1949）

那一天，我们正在戈尔德度过第二个仲夏。1947年的复活节，我们买下了这栋破旧不堪的“废墟”。玛丽–安躺在一张折叠椅上午休，樊尚在一旁玩着一个小玩具。我记得就在前一个夏天，我们还过着点蜡烛和油灯的日子，就连水都得去水池那儿取。

也就是在那个夏天，我拍了《普罗旺斯的裸体》。当时，玛丽–安正在梳洗，她的神态那么优雅从容，我被打动，抬手拍下了她。回到这幅照片来，印象当中，我刚跨出《普罗旺斯的裸体》中的那间房，正要下楼，心灵却瞬间被这午后片刻的宁静所捕获。她的美，近乎神圣不可侵犯。我们那只从巴黎带来的猫，此刻也在玛丽–安的膝上打盹呢。我身处楼梯高处。屋子破败的地板几乎惨不忍睹。裂开的地砖搞坏了我们所有的家具，你若坐在一张凳子上，必然有某条凳子腿是无法和地面“亲密接触”的，总还差着两厘米呢。第二年，我们用瓷砖重新翻修了整个底楼。

也同样是在这个夏天的戈尔德，我遇到了安德烈·洛特（AndréLhote），而这次相遇对我们来说意义非凡，令我们的夏天焕然一新。

以后的每一次假期，我们都会来这栋房子，但自从玛丽–安走了之后，我自己就从没来过这儿。但这个仲夏的午后，却是我的挚爱。看，在楼梯的底部，还放了一个罐子，每当我们来这儿过冬时，就会把一些衣物放在里面以防蛀虫，比如羊毛衫、披肩围巾、手套等。还有那儿，在画面的深处，那便是我们家小猫的窝了。

山丘上的猫，戈尔德，1951

（Le chat dans la colline,Gordes,1951）

那一天，我们家的猫又调皮捣蛋了。在我们的房子对面，有一座树木繁茂的小山丘，是一片灌木丛生的石灰地。山上的一切都显得荒凉而原始，纯粹的原始，连条山路都没有。我到山上散散步，其实是想试试看能否找到一条小路，哪怕是一点儿人留下的痕迹。同时，我也想换个角度，从对面或者从更远的地方，为我们的房子拍几张照片。看着那些树叶，分布紧凑却不失和谐的植被，我不禁出手拍了一张，正在这时，一个细不可闻的声音从我身边传出。那是枯枝被轻轻折断的声音。我慢慢地转过身，以免吓跑某只我可能发现的小动物，事实上我也不知道到底会是只什么动物。然后，我看到了这只小猫，而它也正打量着我。很显然，它正高度戒备着：任何一个突然的动作，都可能使它落荒而逃。我的相机斜靠在肩膀上，早已调试完毕，不需要操心，因为刚刚在几乎同样的距离，我也拍了一张照片。我用一只手架好相机，身体的其他部位却不敢动弹。我把髋部当支架，再调整好镜头的方向，然后盲拍下这张照片，眼睛并没有瞄准取景镜。

这张照片几乎完美得如一张挂毯。我没有做任何多余的处理，仅仅在将它放大的时候，弱化了太过黑暗的边缘部分。我的想法是，让这只猫成为画面中最亮的黑点。

取水记，戈尔德，1948

（La corvée d’eau,Gordes,1948）

那一天，上午我们正一起去水池边取水。那是我们在戈尔德度过的第一个假期，1948年的夏天。

我在克里昂库（Clignancourt）跳蚤市场淘到了这个样式稀奇的手推车，还有一个木桶。我顺带在木桶底部焊接了一个水龙头，照片上还可看见。这样就很方便了，我还在上方安装了一个漏斗。每天早上，我都会带上一个橡胶盆，到水池边给木桶装满水。樊尚的工具，则是左手一个长柄的水罐，右手一个露营用的帆布水桶。凭借这样的装备，我们每天可取得足够的水，六十升左右，对我们来说绰绰有余。尤其是我，因为我在洗衣间里洗漱。

当一天“女王”，1949

（La reine d’un jour,1949）

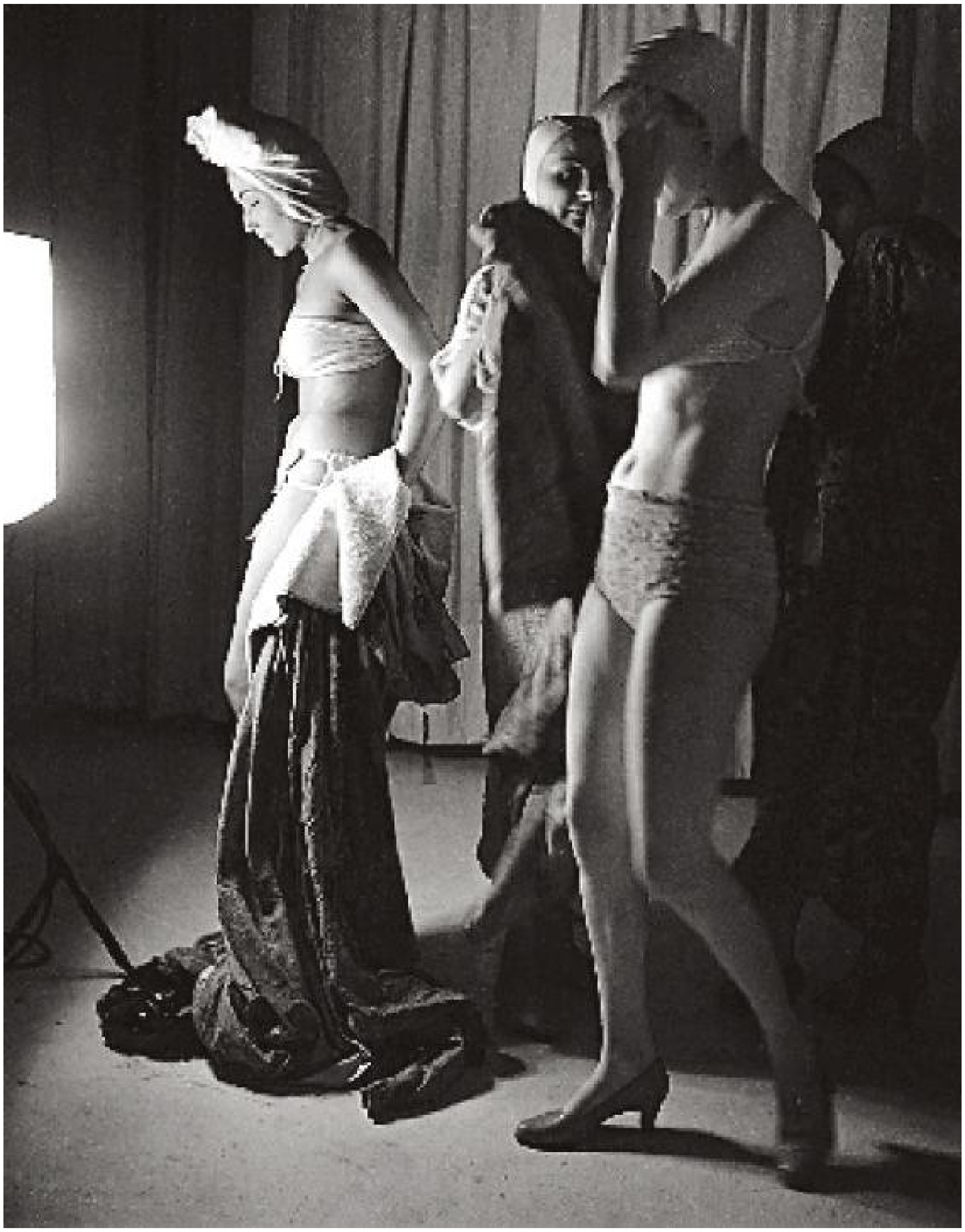
那一天，我全程跟踪报道了一档节目，名为“当一天的女王”。1949年，某广播电台推出了这档节目，为所有心存女王梦的女人提供一次圆梦的机会。这样的节目，对那些向往已久的选手来说，实在太美妙了。在为期一天的节目里，她将玩得心满意足。先去美发沙龙，再逛遍巴黎的各个角落，然后欣赏一段轻松诙谐的小戏剧，到了中午，一顿高级餐厅的美味是必不可少的。下午，一辆劳斯莱斯等着她，司机载着她在巴黎兜风。最后，我记得我对她说：“现在，女士，该轮到您来做些什么了。在当了一天的女王之后，请把您内心的喜悦尽情倾倒给我们吧。”

我的照片正是拍摄于那个瞬间。广袤的蓝天在她的身后，映衬着她。此时的她，是一个绝对自由的人，是一个完全融入到角色中的“女王”。她的梦想已全然实现。

片场休息，1945

（La pause,1945）

那一天，应一本杂志之邀，我前去采访了电影《逃票大王》（*Le Roi des resquilleurs*）的拍摄现场。这是一部喜剧电影，所有的场景都在摄影棚内拍摄完成。我非常喜欢跟踪采访他们的排练和拍摄，因为其中任何一个细节都可能成为我的素材。那是片场休息时间，印象中，当时片场里非常冷，1945年暖气供应仍还很不到位。我的贸然造访让几个女孩吃了一惊。她们刚拍完一幕场景，正围在照明灯前取暖。灯泡的亮度极强，是这里唯一的热源了。在等待重新开拍的间隙，这些姑娘们就聚在灯箱前。这一幕平淡无奇却又奥秘无穷的场景，令我有种欲罢不能的冲动，想将它定格下来。画面里的这束光线令人稍感不安，让我们产生某种时空错乱的疑惑：这是在什么年代？



博凯尔女孩的盛装，1976

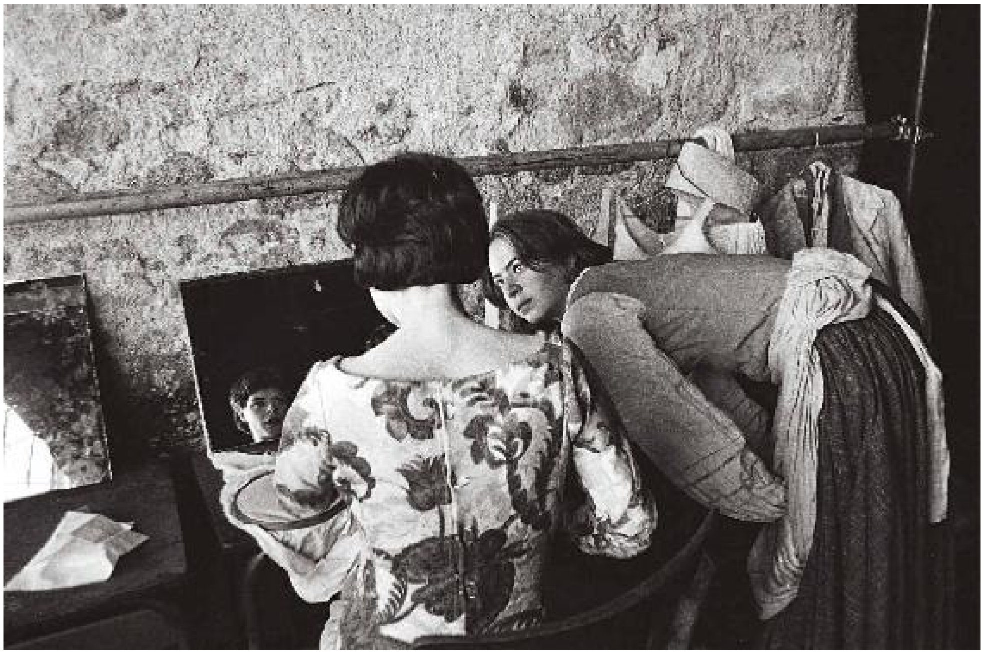
（L’habillage des Beaucairoises,1976）

那一天，大概是7月的一天，临近21日左右，也就是博凯尔传统的圣玛德琳娜节（Sainte-Madeleine）。这一整年我都在阿维尼翁美术学院（Beaux-Arts d’Avignon）任教，住在沃克吕兹省（Vaucluse）。在我的学生当中，有一对双胞胎姐妹，非常有趣。我经常在课后和她们闲聊，尤其是临近7月末，课程差不多已经结束了，我们也颇为悠闲。

一天早上，她们俩问我假期是否出游，有没有什么特别的安排。我说我们可能会留下来，在本地逛一逛。“那你们呢？”我问道。“我们吗？我们还不确定，不过有一件事……我们必须跟您说，罗尼先生，我们俩是博凯尔人，我们刚当选为博凯尔一年一度的‘圣玛德琳娜节女王’。如果您方便的话，在节日那天，我想邀请您去我们家共进午餐。我们已经跟父母说过了，他们也很高兴。您到时候来我们家用完午餐，然后下午，罗尼先生，您就可以加入我们的节日狂欢，到时我和我妹妹，我们将会穿着阿尔勒（Arles）当地的传统服饰盛装出席。”我没有丝毫犹豫，欣然接受了邀请。

可惜在她们化妆的时候，我的相机却不巧罢工了。“没关系，罗尼先生，我们有一个相机！”于是我用她们的相机拍下了这张照片。随后，黄昏来临之时，女王节巡游之后，所有人都聚集在博凯尔市竞技场，观赏斗牛。斗牛士身手敏捷而且勇气惊人，趁小牛倒在场内的一瞬间，一剑斩断绶带。要斩断系在牛角之间的绶带，危险性可不小，因为这些小牛野性未消，就算人们在牛角尖上装了两个圆球以图缓冲，只要你真挨上那么一牛角，那两个圆球也是徒劳无用，照样令你疼得难受……总体来说，斗牛表演棒极了，内容丰富多彩，欢乐无穷。人们翻过围栏，然后一切都变得那么美妙，整个村子沉浸在节日

的海洋里，乐队的歌声响彻上空，穿着传统服饰的人群，涌上了街头巷尾。那对双胞胎姐妹骑着一匹高头白马入场了：她们是节日的“女王”，是博凯尔的“女王”！她们的美丽和优雅如花般绽放。我爱南方！



威尼斯，珠玳卡岛，1981

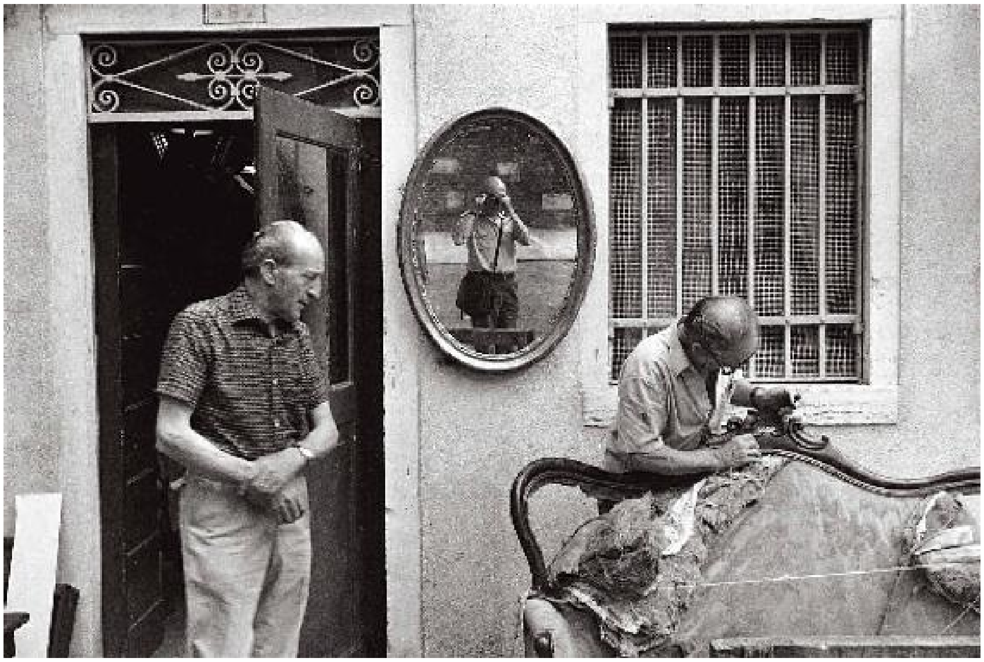
（Venise,la Giudecca,1981）

那一天，我吃惊地发现一面镜子正对着我自己。当时，应威尼斯市政府的要求，我正在为弗突尼（Fortuny）美术馆的人员进行培训。我在那儿待了十二天。接受培训的不是普通的业余爱好者，而是真正能与我合作的青年职业摄影师。每天早上，我会对他们自己带来的照片进行一番点评。到了下午，我们则一起到野外采风。那段时间里，玛丽–安常会带上她的水粉盒，漫步在威尼斯城内，将一些一闪而过的小场景速写下来。

日子就这样过着，我们每天都出去拍新的照片，晚上一回来，就立即进冲洗室洗照片，同时写下一些文字注解，这样一来，第二天我才能为他们讲解我当时的感悟心得。

那天下午，我提议去威尼斯对面的珠玳卡岛采风。岛上有众多能工巧匠。我让他们自由活动，我自己也去拍些照片。这次培训的主题是“报道”。说来也怪，我总会“理所当然”地被某些未知的遭遇所吸引，比如这一次，我又无意间来到了一个挂毯作坊门前。

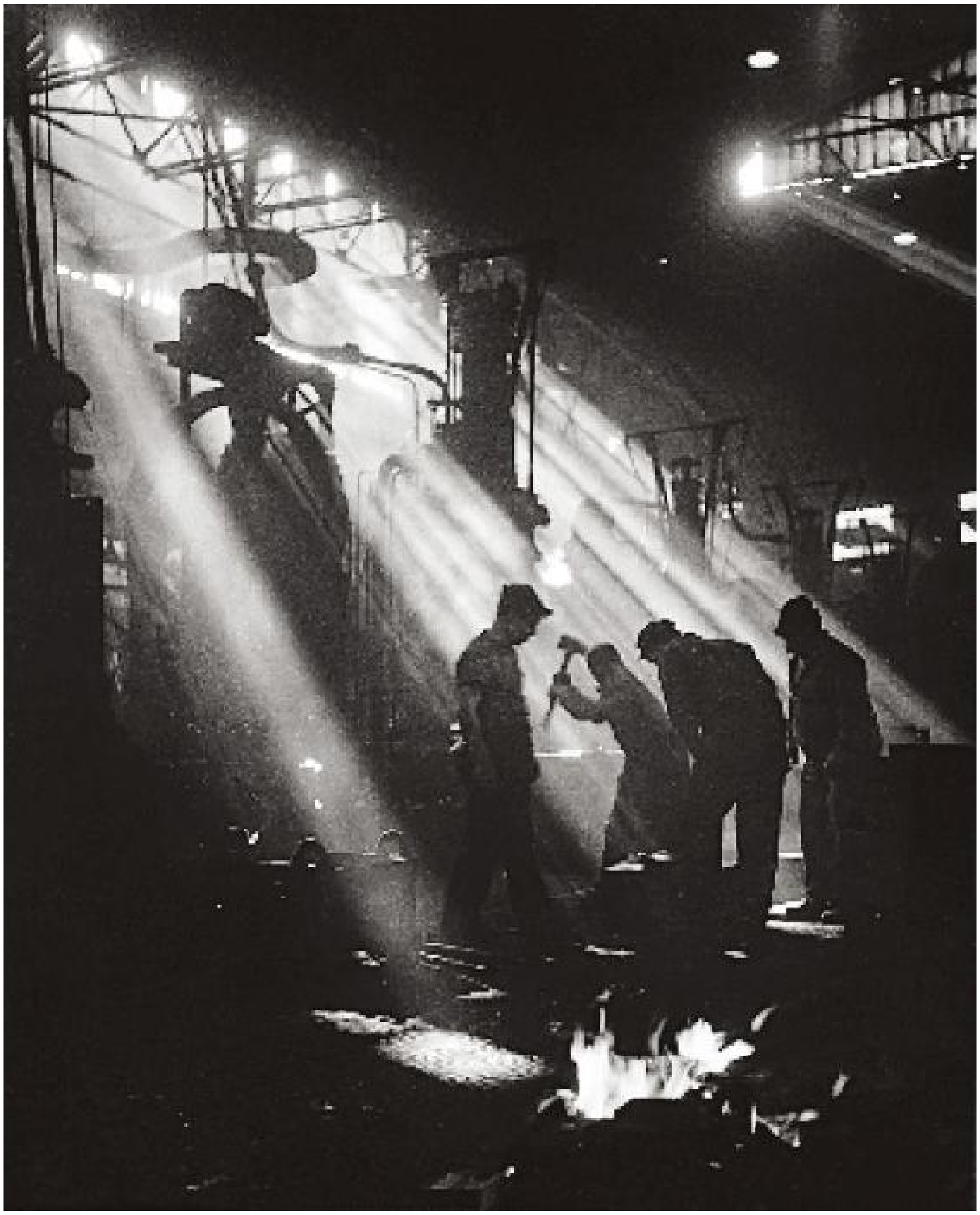
画面中的他正在修理一张路易十四式沙发，在他左边，另一个长得颇有点像著名笑星布尔维尔（Bourvil）的男人，正看着他忙活。我不知道他们俩是朋友还是同事，无所谓。真正令我心动的是，就在这两个男人的正中间，一面镜子悬挂在墙上，而我的身影正好映照在那面镜子里！于是我告诉自己，既然我也出现在了画面里，那我不妨原地不动，将我们三人都拍到照片里。就这样，我拍下了我的威尼斯自拍像。



安特卫普的船闸，1957

（ÉclusesàAnvers,1957）

那一天，我的运气不错，这张照片的画面层次感很好。我和玛丽–安收到邀请，到安特卫普郊区一栋漂亮的房子里做客。一个朋友想带我们乘船游览埃斯科河（Escaut）。我记得到了某个时候，我们的船需要通过一个船闸，于是船就停了下来。然而，这个船闸并不太宽，我们的船只能和一艘驳船舷并舷地停在一起。突然间，似乎是上天的刻意安排，有个小女孩出现在了驳船的窗户旁，与我们正好隔窗相望，她对窗外的这些陌生人表现出浓厚的兴趣。她为了能更清楚地看见我们而掀起了窗帘，这就显得有些好玩——窗帘搭在她的头上，就像戴着一顶软帽似的。而我此刻轻轻一摁快门，无需任何多余的动作，就使得照片拥有三个明显的层次：近景是那个小女孩，中景是两个正在作业的水手，远景则是高处河堤上的船夫或船闸管理员。每个人都有自己的故事，却共同勾画出了一张照片。通常情况下，我习惯在高处拍照，因为这能让我遍览全局。我们可以把这张照片，从低处到高处地划分出层次来，每一个层次都互不干扰，却又彼此互补。我能够把它们更完美地区分开来。作为音乐迷的我，曾梦想当一名作曲家，而这张照片就令我回想起一曲总谱的内容。不同的旋律，在一行又一行的五线谱上重叠交织，而每一行的五线谱上，总有你意想不到、闻所未闻的新鲜事在演绎。整体的和谐，正是一首乐曲的真谛，同样也是一幅照片的灵魂。



锻造车间，1950

（La forge,1950）

那一天，我可以在工厂里随意闲逛，不受任何约束，因为雷诺（Renault）公司邀请了十余位法国摄影师，为他们的所有工厂拍摄出一本五十周年纪念册。就个人而言，我比较推崇这张照片，因为它的意境与我所感受到的气氛完全一致。但是我猜测，领导们可能觉得这张照片充满了太多左拉式的自然主义气息，并不能凸显出工厂的现代化特征。不出所料，他们更喜欢我的另一张作品，也就是那张4CV车型的流水线。

患矽肺病的矿工，1951

（Le mineur silicosé,1951）

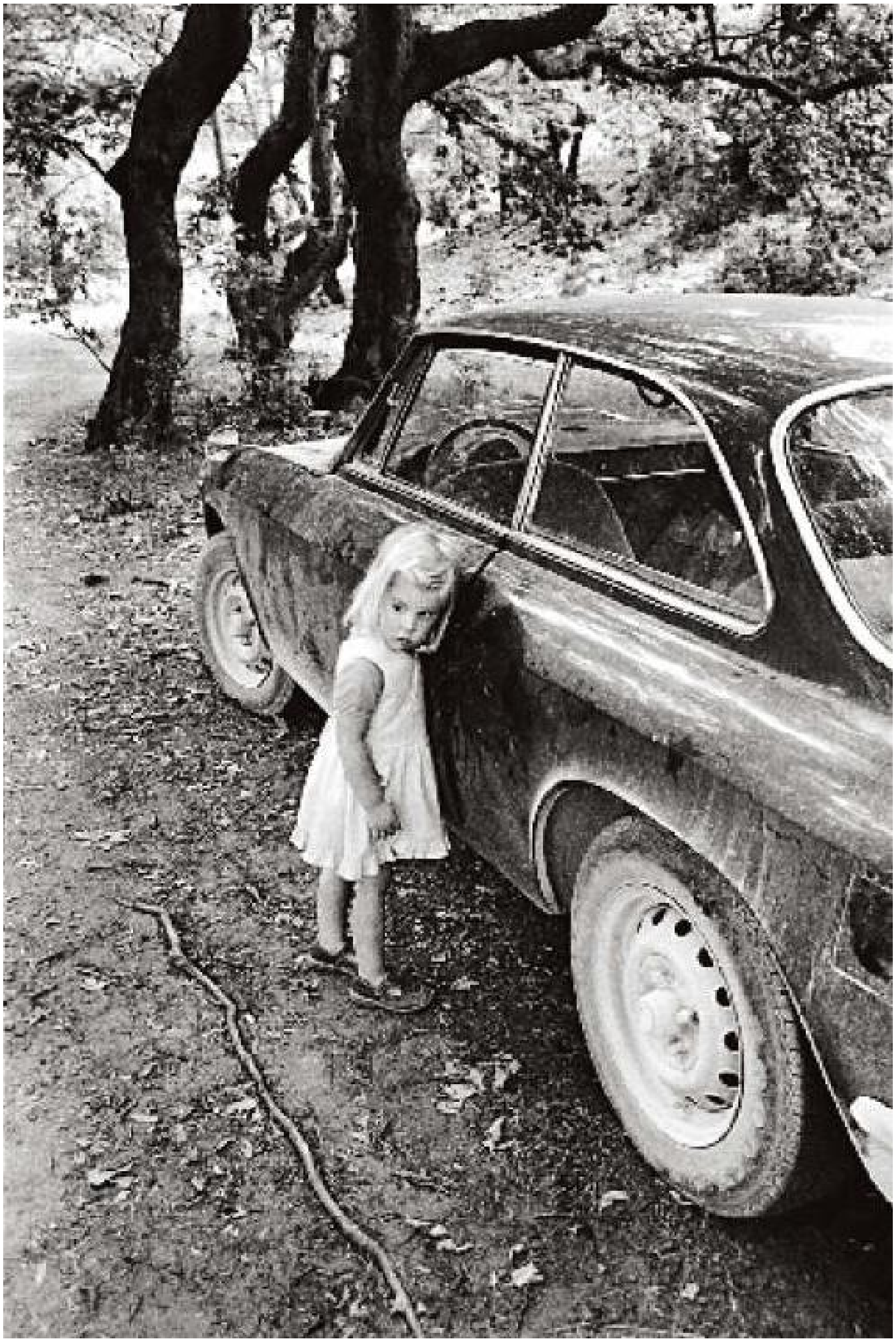
那一天，我正在采访报道一个矿区，借此机会，几个朋友带我去看一个退休的矽肺病矿工。他住在朗斯（Lens），所剩时日已经不多了。在我朋友们看来，这终究是一件值得报道的事情。他们带我来到他家。那个男人靠在底楼的窗前，看着窗外。他已经几乎不再进食了，只是烟不离手，片刻不停地抽烟。那一年他才四十七岁。几个月后他就去世了。

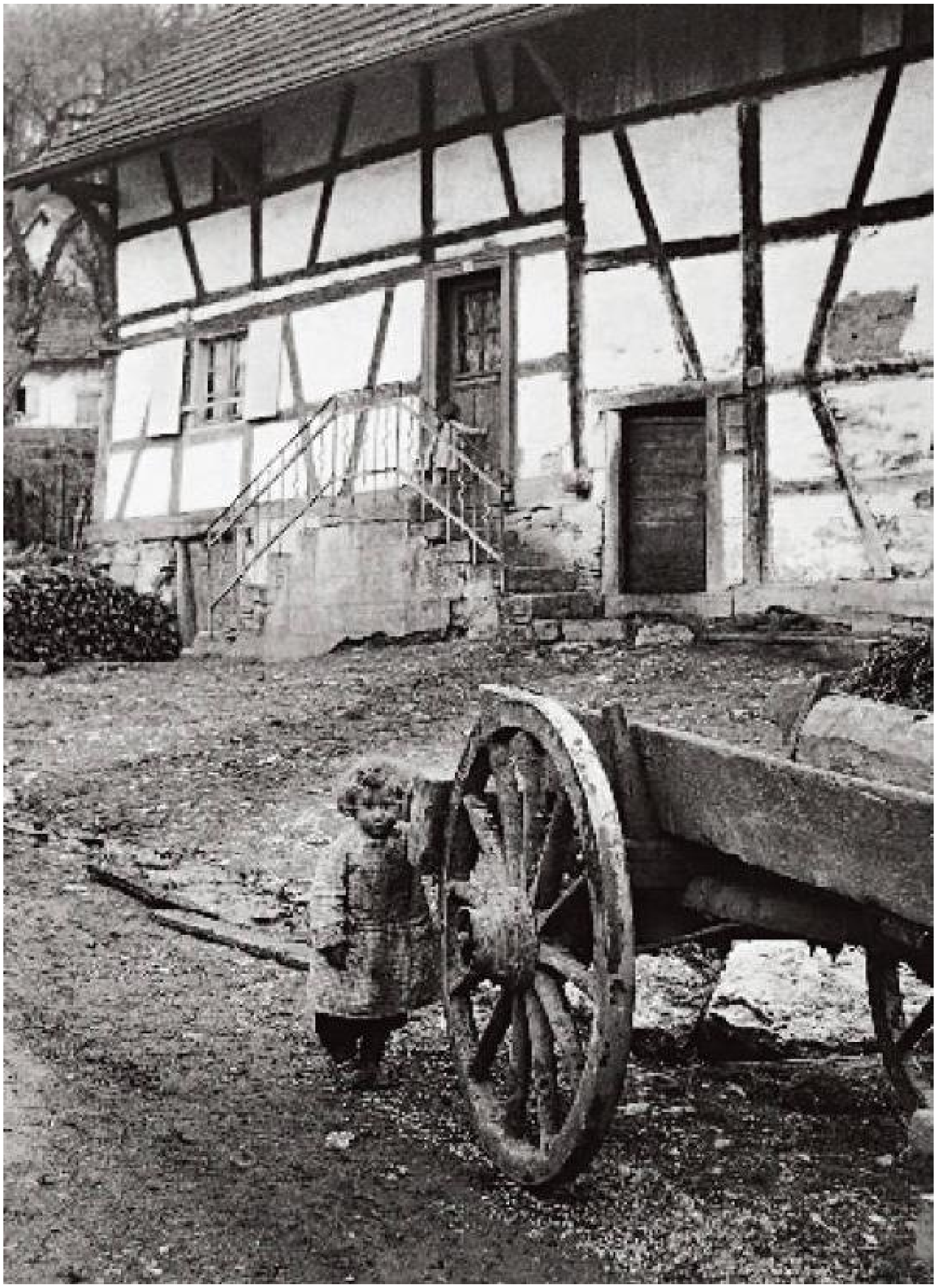
我还在他家外面给他拍了另外一张，但不久之后，却未经我的同意，被擅自刊登在一本国外刊物上。还附带一句真理式的评语：工人世界的福音会到来吗？自我从事摄影以来，一个问题就一直纠缠着我：我把我的照片上交给公司，但自此之后，我就失去了对这些照片的使用控制权。这个问题如今仍困扰着我。有时候，我会面临这样的尴尬：我的一些作品，在我本人未知且未同意的情况下，就被盗用了。这是一个非常严重的问题。到最后，我终于离开了公司，当起了十五年的独立摄影师。例如这张照片，拍摄它的初衷是为了报道采矿区，并不是为了谋取商业利益。任何一张照片都不是可以任意使用的，我对自己的作品享有全部使用权。

达芙妮，1982

（Daphné,1982）

那一天，冥冥之中有种无法抗拒的力量，令我拍下了这张照片，我也无法解释为什么。我们来到北埃皮尔省（Épire du Nord）境内一个靠阿尔巴尼亚边境的山区内野餐。1980年，我曾与一名希腊摄影师相遇，之后我们成了非常要好的朋友。当时他邀请我们去他们家小住一段。他和妻子及两个孩子就住在雅典附近。两年之后，我们得以在此地重逢。野餐的地点在一条小溪旁。这一天过得非常完美。我们平静地聊着天，他的两个孩子也在一起，大家不慌不忙地享受着惬意的午餐。不知过了多久，我注意到孩子们已经开始坐立不安了，可他们却丝毫不敢吱声。年幼的小达芙妮，因为老待在一个地方而有点不耐烦，她走到爸爸的车旁，靠在车门上。一看到此景，我就感到内心烦乱不安，我拿起了相机。灵魂深处有一股力量，命令我把这一刻珍藏下来。我站了起来，走向那个小姑娘。突然，在揿下快门的那一刹那，另一幕相去已久的画面涌进了脑海：1954年的阿尔萨斯车轮旁的小女孩。





车轮边上的小女孩，老弗雷特，1954

（Petite fille contre les roues,Vieux-Ferrette,1954）

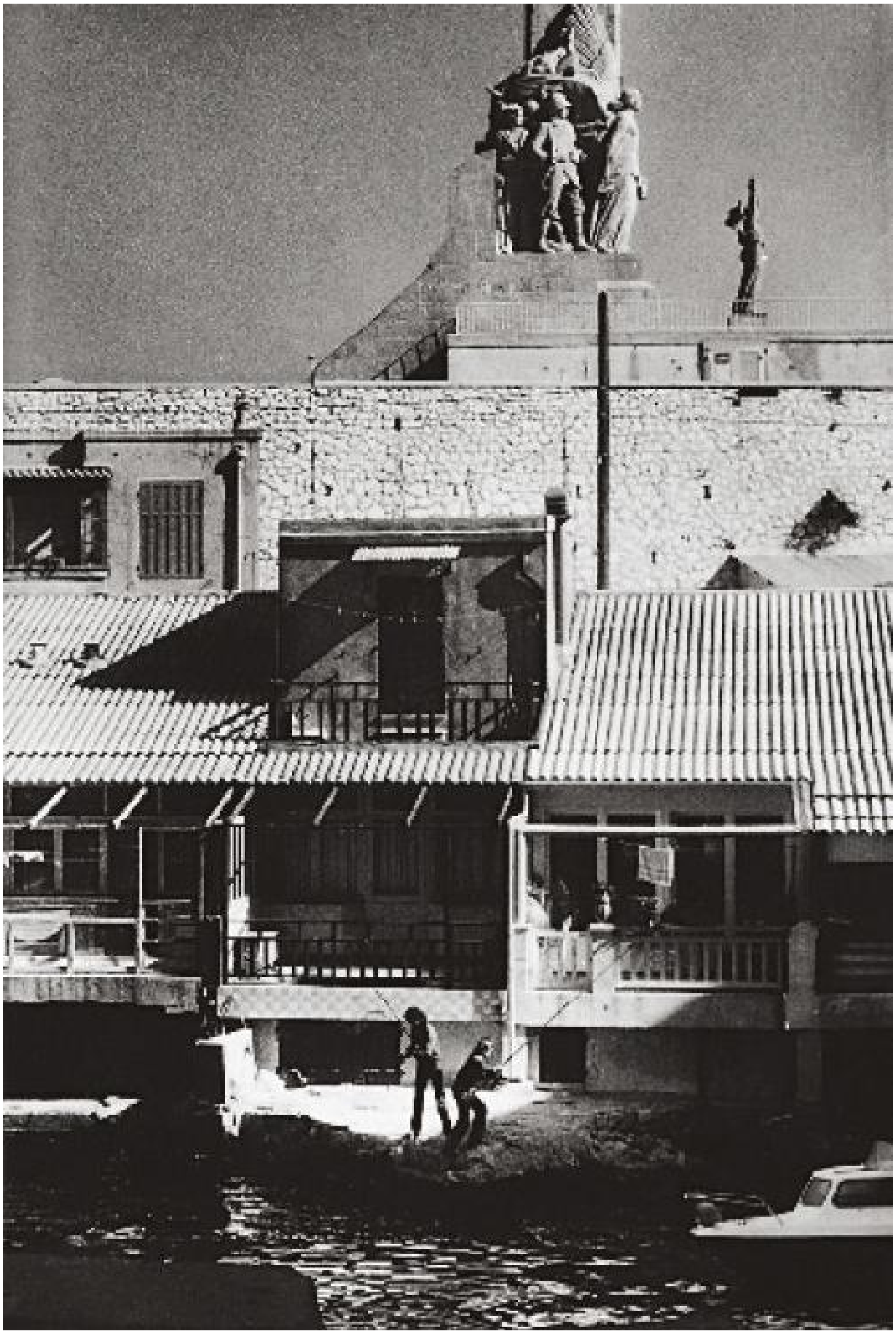
那一天，我在阿尔萨斯的一个村子里散步时，发现了这个小女孩，她特别害羞，躲在她父母的农用手推车的轮子旁。我立刻喜欢上了她的害羞腼腆。大约三十年后，当我看到小达芙妮不耐烦地靠在她爸爸的汽车上时，我一下子就想起了这个小女孩。人们通常依靠联系来维持自己的工作。我对自己的所有照片都如数家珍。它们构成了我生命的脉络。而某些时候，照片本身也成为了超越时间限制的存在，它们之间能相互交流，前后感应，互相诉说着秘密。我是善于捕捉机遇巧合的那种摄影师，正所谓“漫步人生皆美景，信手拈来无不是”。其他摄影师们又何尝不是呢。

吉伦特省的葡萄酒农，1945

（Le vigneron girondin,1945）

那一天，是我第一次拜见玛丽–安的父母。他们住在吉伦特省（Gironde）的一个小镇里。那是1945年的夏天，那一年我三十五岁。

我的岳父身体相当硬朗，为人热情开朗。他建议我去看一个当地的葡萄酒农，我岳父的餐酒都是那里供应的。“一会儿你就会看到，他可是把好手，他酿的酒无与伦比。”当我们到了那里时，已经接近正午了，朗德罗（Landrault）已经在吃午餐了，可他招待我们的热情却丝毫不打折扣。来吧，一起干杯！



马赛，奥夫谷渔港，1981

（Marseille,le Vallon des Auffes,1981）

那一天，我刚为马赛一大科学学院的学生上完每两周一次的课。当时我们住在索尔格河畔利勒（Isle-sur-laSorgue）。课程的主要内容是摄影史与摄影技术。玛丽–安喜欢陪我来马赛上课，因为我每次来，都要连上两天课，而她正好可以利用这段时间，待在街上的咖啡馆里，进行她的水粉画速写。大约下午四点半，我得着空了，便去找她。我提议去奥夫谷渔港。到了那儿，我便看到了这一幕场景。在由浅浅的海水聚成的小渔港里，两个男孩正在岸边钓鱼。他们东奔西跑，忙得不亦乐乎。与这些活泼的孩子相对应的，是在他们的上方，一座雕像矗立在柱子的顶端，纪念着战争中牺牲的法国士兵。普罗旺斯的小棚屋和渔民小舍，为这幅作品平添了某种超现实主义的韵味。

牌局，1991

（La partie de tarot,1991）

那一天，在桥连城的这个小咖啡馆里，一束绝美的光线突然照进屋内。当时玛丽–安已患上了阿尔茨海默症（Alzheimer），因为她是画家的缘故，她在生命最后的那段时光里，被安排住进了马恩河畔诺让（Nogent-sur-Marne）的艺术家疗养院里。直到去世前，她都一直保持着每天散步的习惯。每到周末，我们俩便会携手到马恩河畔散步。我们沿着特定的线路行走。我想这可能是她余生的唯一乐趣。我们不曾错过每个星期六，每个星期日。在回来的路上，我们都习惯到这个小咖啡馆喝点东西，然后我再送她回疗养院。正是在这样的情况下，这束光线闯入了咖啡馆。我瞬间迷失在这束光线里。我认识这些玩牌的人，每周都会碰到他们，看他们打牌。中间的那个男人，是咖啡馆的老板。在他和牌友厮杀的时候，店由老板娘掌柜。这道光束突然间降临，照亮了他们，仿佛身在拉图尔或卡拉瓦乔的画作里。这束罕见的光线，像一盏探照灯一般投向他们。我必须赶快拍下它。我稍等了几秒钟，待中间的那个人举起牌的刹那，照片就定格了。我喜欢这个悬而未决的时刻。下一秒，他将会丢下他的牌，然后发出胜利者的欢呼。

在两年半的时间内，我们一直风雨无阻地坚持散步。这些散步的时光对我们两个人来说，都弥足珍贵。我们极少说话，却默默相守。她坚持了三年，不停地行走，直到生命的尽头。我曾为她在疗养院里找了一套两居室的小公寓，并在第一个房间里给自己安了张床。每周六下午午饭过后，我就来看她。到了周日晚上，服侍她上床睡觉之后，我才离开。连续两天，我们都会去马恩河畔散心。在那儿，我拍了很多照片。

公园里的老妇人，马恩河畔诺让，1988

（La vieille dame dans un parc,Nogent-sur-Marne,1988）

那一天，我恰好在她的小公寓里。公寓面朝疗养院的公园，风景优美。玛丽–安显得有点疲惫。从房间的窗户望去，目之所及，一条石凳安放在公园里，我思量着，若是此时为她拍张坐在那小凳上的照片，应该会很美吧。这个想法，我今年夏天起就有了。但我对自己说，别着急，时机还未成熟，到11月拍也不迟。这张照片，我更喜欢留到秋天再拍，因为这满地的落叶才是我所想拍的重点，唯有如此，照片才更具象征意义，似乎意味着落叶归根。于是，我耐心地等待，而我的等待最终得到了回报。拍完这张照之后，玛丽–安又活了三年。照片里，我们看到她小小的身影，端坐在石凳上，置身于满地的落叶当中。对我而言，这张照片自然珍贵无比，任何语言都显得多余而苍白。玛丽–安融身于天地之间，与周围的落叶浑然一体，犹如一只小小的昆虫，寄身于草丛之中。她和我一起度过了四十六载枯荣。

休假后的离别，1963

（Les Adieux du permissionnaire,1963）

那一天，我正在家里。当时我们住在一栋小楼里，位于第十五区的勒谷布街（Lecourbe）和加里巴尔迪大道（Garibaldi）之间的一条小巷里。我在屋子的底楼，这张照片就是我在屋里向外拍摄而得的。外面就是那条安静的小巷，不时会有人经过，停下聊天。

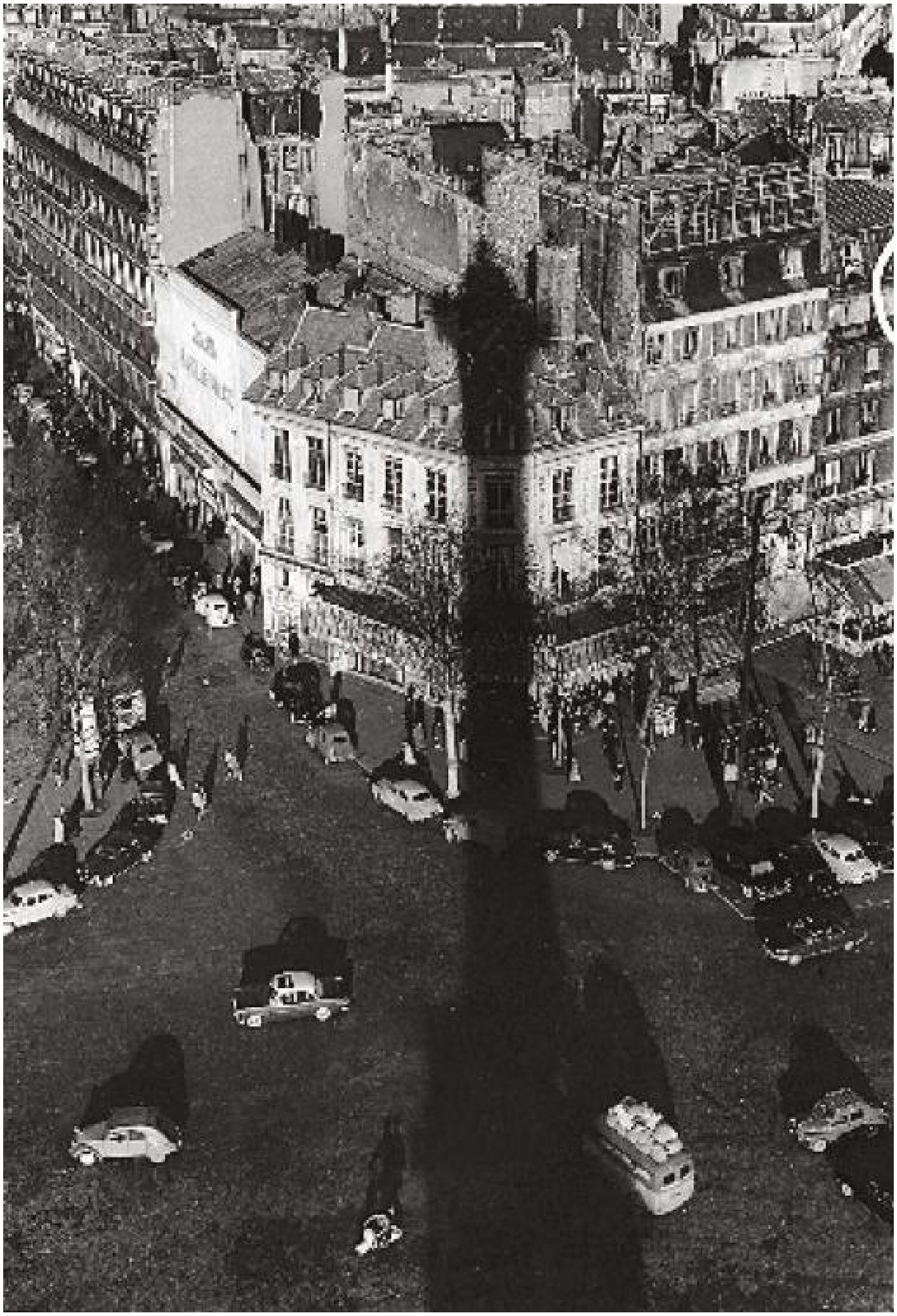
我也不清楚究竟为何，这对年轻情侣打动了我。或许是因为我觉得，时光似乎因这两个人而停止了流逝。我开始关注他们。他们看不到我，因为我身处暗处，而他们却暴露在亮堂堂的小路上。我寻思着：瞧，他们俩这样无言相对，必有原因。我想可能是那个男孩休假完毕，即将离开他的女友，他们都略显忧伤，却都心意相通，彼此爱着对方。绵绵的情意羞涩难以言辞，只能相看泪眼。我将这一幕唤作“诉离别”。那个男孩戴着海军的贝雷帽，很可能就要回拉罗舍尔（La Rochelle），当然这只是我自己的猜想，也可能是在另一个城市。那个女孩的发型也是那个年代独有的标志。

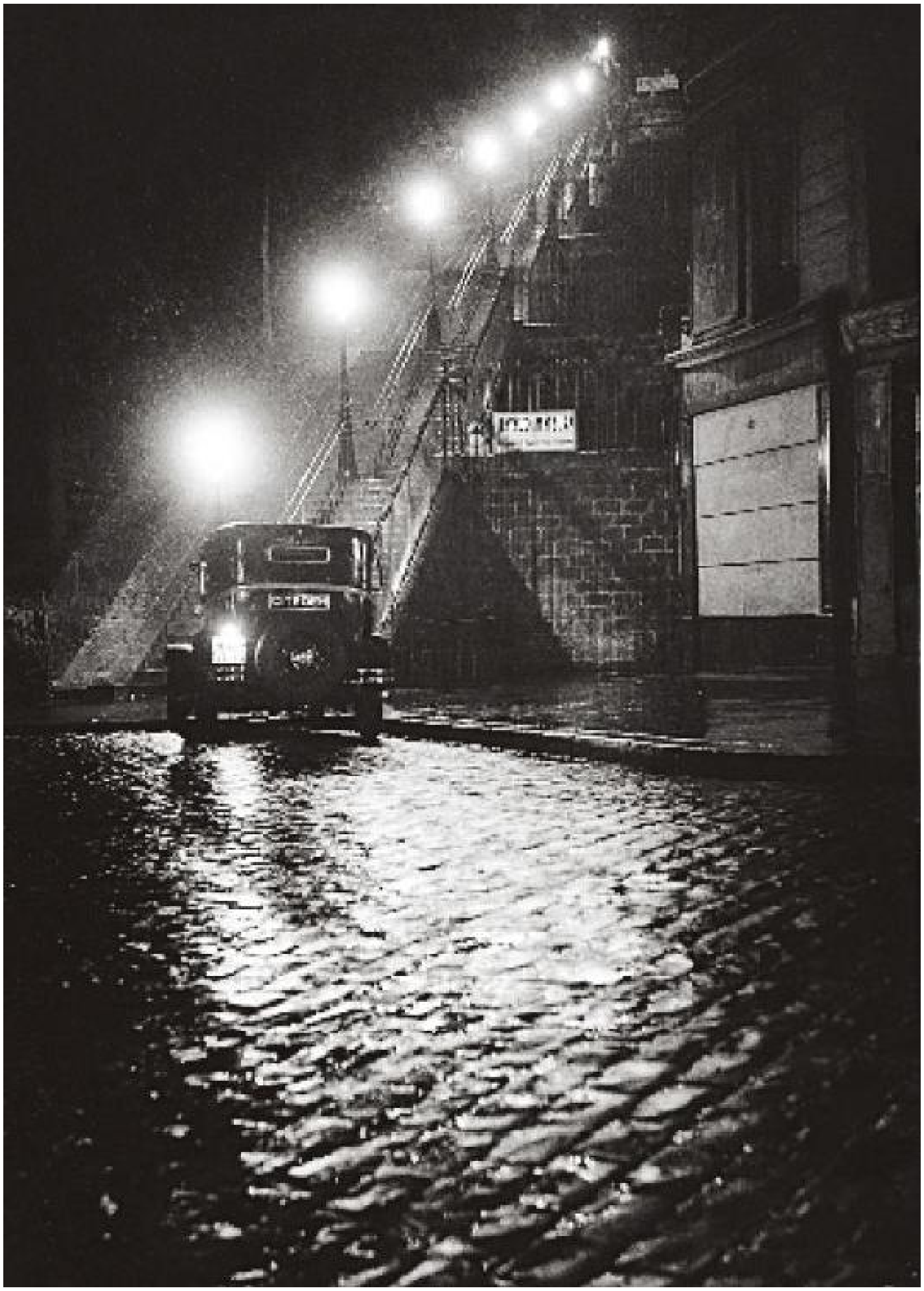
他们的约会被窗帘的褶皱遮掩，更显低调神秘，给人留下无限的遐想……我老生常谈一遍：一旦某些东西让我心动，那它就值得留念，值得永垂不朽。

巴士底纪念碑的倒影，1957

（L’ombre de la colonne de la Bastille,1957）

那一天，我攀上了纪念碑顶，欲拍摄一些新作品，这已经不是我第一次来这儿了。我记得当时在纪念碑底下，还有个保安在卖票。但从三十多年前开始，纪念碑已经不允许游客登顶了。也就是在这同一个地方，我拍摄了《巴士底恋人》。我细细地观察，发现纪念碑的倒影落在一栋房子上，而那栋房子恰好位于广场和理查德–勒努瓦大街（Richard-Lenoir）的夹角处。我想马上拍下这个倒影，它像流星般稍纵即逝，却又璀璨无比。同时，我想将广场上的车流也一起拍进照片。从高处看，所有的这些汽车在我眼里，都像丁奇玩具（Dinky Toys）出品的汽车模型一样。拍完这张照片，就在将要下楼之前，我又拍了最后一张，就是《巴士底恋人》。那对恋人完全没有察觉到我的存在。我只试拍了一次就成功了。





米勒街，1934

（Rue Muller,1934）

那一天，我决意要拍几张夜景。刚下过一场雨，真可谓天赐良机，正好可以试着拍摄一个全新的蒙马特高地。石板路面闪闪发亮，烟雾在黑夜里浮散，万事俱备。这张照片年代颇为久远，摄于1934年，当时的我还只是个业余摄影爱好者。我们在米勒街上，靠近蒙马特高地其中的一个楼梯，旁边就是圣皮埃尔（Saint-Pierre）广场。

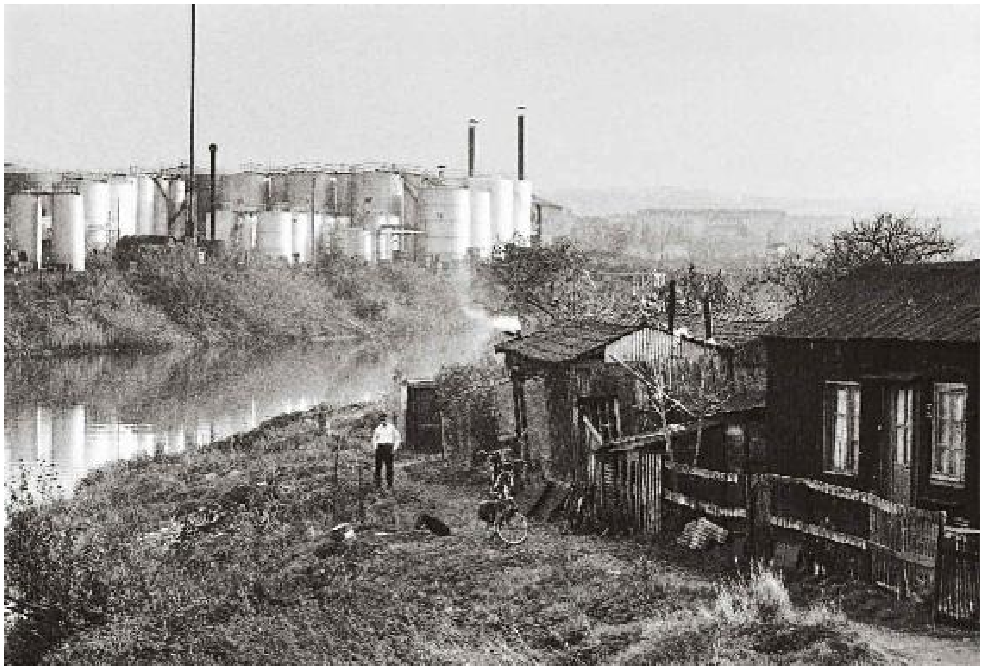
当时的我完全不知道，在巴黎有个叫布拉塞（Brassaï）的摄影师，已经拍过了一张类似的夜景……直到二十五年之后，我才认识了他。他创作出了那张美丽至极的《夜巴黎》（*Paris de nuit*）。在那个年代，胶片的感光性还远远不如现代，摄影师们用的是固定在三脚架上的那种相机。其实我很少使用三脚架，这张照片算是一次。同时，我也很喜欢这辆在夜幕下形单影只的出租车。在那个年代，像这样的雪铁龙出租车随处可见。

朗比托街，1990

（Rue Rambuteau,1990）

那一天，我坐在29路公交车上。公交车由圣拉扎尔（Saint-Lazare）车站开往蒙东普瓦夫门（Porte de Montempoivre）。我发现这一路的公交车尾部仍保留有一个敞开式的平台。在过去的十年或十五年里，我一直很喜欢乘坐这路公交，因为我知道，我可以在它的敞开式平台上，拍到一些不同寻常的照片。公交车才刚刚驶过波堡街（Beaubourg），拐向了朗比托街。由于交通原因，汽车开得很慢，在转弯的时候，我注意到了这个街边小咖啡馆，古朴而老式，与蓬皮杜中心的高新科技形成了鲜明对比。两个不同时代的直接对话与激情碰撞，令我欣喜。我觉得这简直就是一张合成照片。人们既享受着服务员的优雅服务和巴黎街头的轻松闲适，也忍受着后面那座光怪陆离的工厂，张着两只怪嘴喷射着某些不祥的秽物。人们不禁会想起客轮上像怪物一般的通风管。

一般来说，我的镜头瞄准的都是那些平衡失调的瞬间，但我会试着从中发掘出一种新的平衡，尽管这样的平衡可能转瞬即逝。但我若有幸捕捉到了这短暂的平衡，就不留遗憾了。



于歇特街，1957

（Rue de la Huchette,1957）

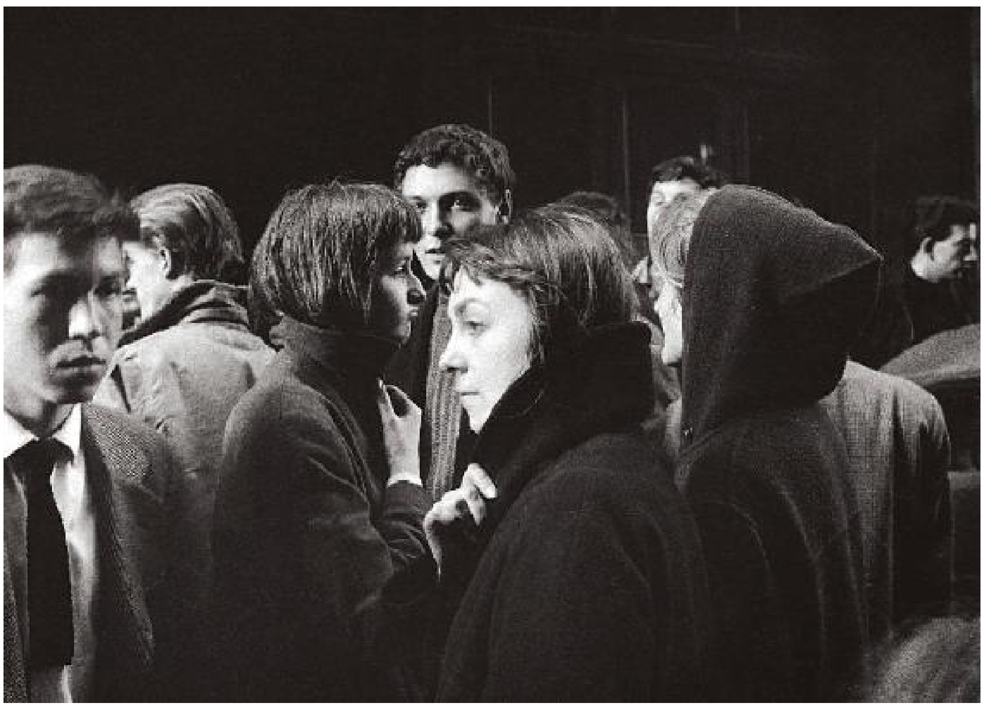
那一天，在我钟爱的于歇特街上，我隐身于一小撮人群当中，几乎未引起别人丝毫注意。对圣日耳曼（SaintGermain）的环境，我已经相当熟悉，但对于歇特街却依然陌生。我经常来这里散步，但今天的场景却出乎我的意料。这条小街上只有年轻人，而我当时已经四十七岁了，所以他们都不怎么理我，我倒觉得自在，可以随意拍照。对他们来说，我就是个透明人。这些年轻人大都是高中生或大学生，是于歇特酒吧和其他小咖啡馆的老顾客了，经常在这儿听新奥尔良爵士乐。我还记得有个爵士乐手，名叫马可西姆·索里（Maxime Saury），非常受欢迎。这些年轻人进进出出，相互攀谈，很是欢乐。尽管如此，我还是嗅出了他们内心散发出的某种叛逆气息，这种叛逆精神比后来的1968年学潮还要早十年……之后连续多天，我每天都到这条小街。终于有一个男孩开始跟我说话，问一些我个人拍照方法的技术性问题。我跟他说，我是个独立摄影师，他相信了。他向我解释道，他们或多或少都与家人有代沟，他们并非每天都会回家，他们不愿再忍受家庭的桎梏，他们想要自由……是的，他们就像是新一代的波西米亚人。这时，另一个男孩带着他的吉他来了，然后开始弹奏起某种爵士乐。所有的朋友们都跳起了舞。我把伫立在不远处的地标性建筑巴黎圣母院也收进了我的取景框。

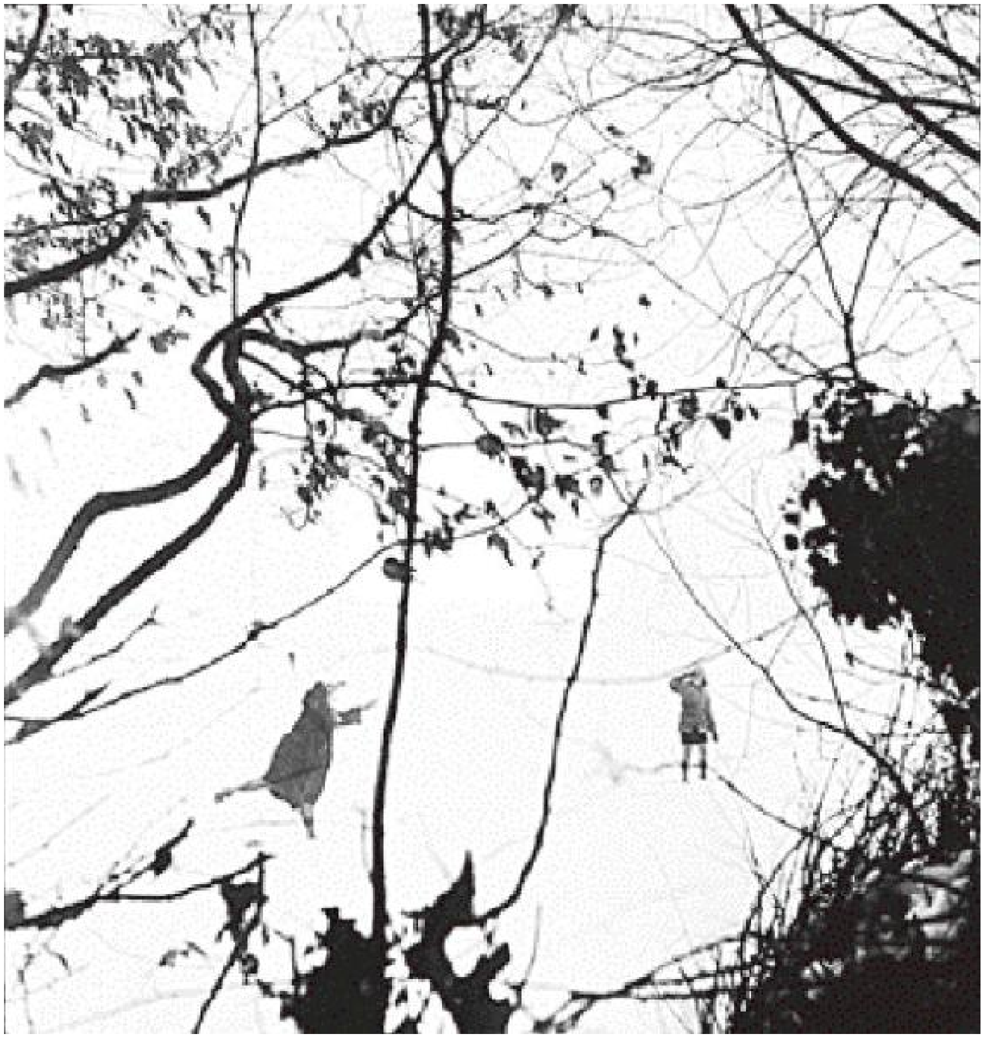
我和他们前后相处了大约一个月光景，但我知道没有一家报社会来拍摄他们，因为在大多数人眼里，他们还只不过是少不更事的孩子。而我却乐在其中，这是一张献给我自己的照片。

于歇特街，1957

（Rue de la Huchette,1957）

……那个男孩跟我说，有些时候，他们一句话都不说，却仍然很开心，仅仅因为能聚在一起，就这么简简单单地在一起而已。





玩雪球的玛丽-安和樊尚，1954

（Marie-Anne et Vincent jouant aux boules de neige,1954）

那一天，我把车停在一片林中空地旁，让玛丽–安和樊尚到雪地里玩耍。那个周末，雪一直下个不停。我们仨一起到巴黎的郊外，到乡下散步。这一天是个幸福的日子。我拍了一系列“玩雪球的玛丽–安和樊尚”的主题照片。而这一张是我的最爱之一。背景有些奇特，令人想起某些日本画或中国画。雪地的白色背景，为画面平添几分素雅。在冬日的午后，一幅无心插柳之作，竟成为一个惊喜。

巴黎小男孩，1952

（Le petit Parisien,1952）

那一天，为了拍下这张日后经媒体多次转载，并最终成为我的“自画像”的《巴黎小男孩》，我略微背离了自己一贯坚持的摄影风格。我是指，我对取景做了一些小小的改动。当时我为一个名叫“又见巴黎”（Revoir Paris）的报道组拍摄插图。这篇报道讲的是一个巴黎人在纽约生活了十五年之后，重回故里，欣喜地发现还能认出巴黎的所有标志性符号。

在这些标志性符号当中，巴黎的法棍面包是必不可少的。因此我必须以一种特殊的方式记录它，将它融于一个特别的背景下，倘若只是拍一个普通的面包店，就毫无意义了。当时正值中午，我在家附近的一个面包店旁闲逛。在排队的人群里，我一眼就发现了这个小男孩，他的奶奶也在排队。他的样子十分迷人，还带点儿小调皮。我上前问他的奶奶：“打扰了，夫人，请问等您的孙子买完面包出来后，我可以为他拍一张照吗？我想拍他夹着面包跑步的样子。”“当然可以了，如果您愿意的话，为什么不呢？”

于是我守候在不远处，耐心地等待。然后他买完面包跑了出来，跑得活泼而从容。我让他跑了几米，前后跑了三趟，才拍到这张最好的照片。后来这张照片获得了巨大的成功，人们把它制成海报或明信片，甚至流行至国外的一些咖啡馆或面包店里，比如纽约及其他欧洲首都城市。

这个小男孩，我曾再次遇见过，这多亏了他的岳母。一天早上她给我来电：“罗尼先生，您知道，我多年以前就看过这张照片了，当然，我的女婿也知道它。但今天我之所以找您，是因为我发现它被刊

登在您的一本新书的封面上了。”多亏了这位女士，我才记起当年的那条街道的名字是贝克莱街（Péclet）。后来我曾回到当年的那家面包店，看看还能否找到当时的那扇门，能否记起当年的一切。面包店并没有重新粉刷过，还保留着原来的装修。我还找到了证明我找对地方的证据，因为在完整的照片里，在那堵墙的下方，可以看到一个形似小铁盒的排气孔，而它如今仍在相同的位置。这么多年来，这个排气孔就一直没移动过。

而那小男孩的身影，却从未再现。

维利·罗尼
法国人文主义摄影大师
20世纪最重要的见证人

献给日常生活的颂歌
对人世最温柔的礼赞

我的照片，就是我的自画像

——维利·罗尼

我的镜头瞄准的都是那些平衡失调的瞬间，

但我会试着从中发掘出一种新的平衡，

尽管这样的平衡可能转瞬即逝。

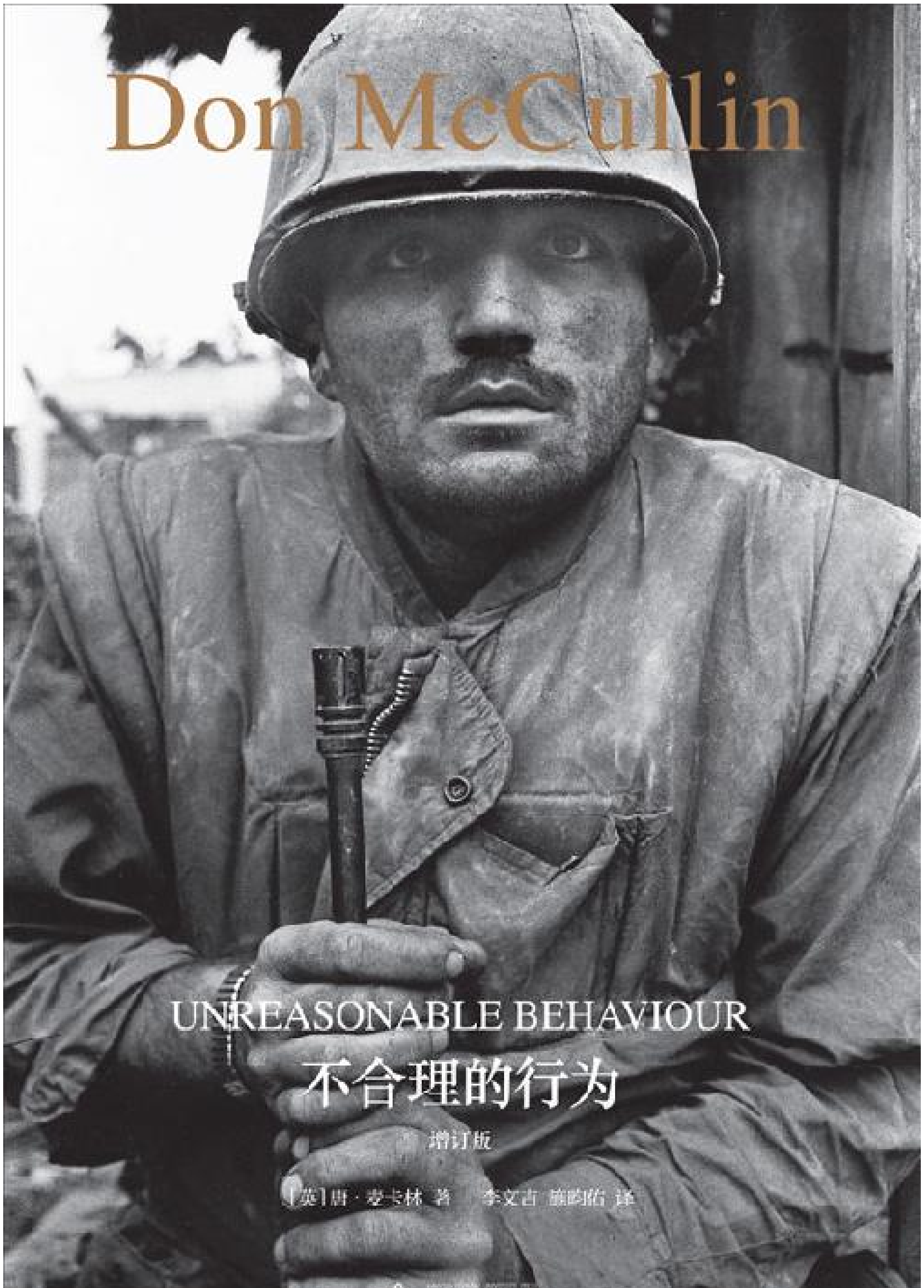
理
想
国

imag nist
想象另一种可能

上架建议 | 摄影 人文

ISBN 978-7-5495-5504-8

定价：49.00 元


Don McCullin
UNREASONABLE BEHAVIOUR
不合理的行为
增订版
[英]唐·麦卡林 著　李文吉 施昀佑 译
广西师范大学出版社

为了人与书的相遇

Unreasonable Behaviour

不合理的行为

[英] 唐·麦卡林（Don McCullin） 著
李文吉，施昀佑 译

广西师范大学出版社

•桂林•

UNRESONABLE BEHAVIOUR: AN AUTOBIOGRAPHY（UPDATED EDITION）

By

DON MCCULLIN

Copyright: © Don McCullin, 1990 and 2015

This edition arranged with RANDOM HOUSE UK through Big Apple Agency, Inc., Labuan, Malaysia

Preface © Robert Pledge, 2017

All rights reserved.

图书在版编目（CIP）数据

不合理的行为 / （英） 唐·麦卡林 （Don McCullin）著 ; 李文吉，施昀佑译. —2版.—桂林 : 广西师范大学出版社, 2017.6

书名原文: Unreasonable behaviour

ISBN 978-7-5495-9738-3

I. ①不… II. ①唐… ②李… ③施…III. ①麦卡林－自传IV. ①K835.615.42

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第118331号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号　邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

出 版 人：张艺兵

献给未能活下来的人

Don McCullin

序：难以捕捉的宁静

从1961 年夏天柏林墙拔地而起，冷战将这座东西方分隔的象征物强加给世界长达二十八年，直至近期叙利亚平民遭受的骇人摧残，六十年来，唐·麦卡林从未停止关注他人在这些重大冲突中经历的痛苦。面对人类向同胞实施的难以形容的残暴，这关注的目光时刻充满愤怒，忧伤，甚至绝望。这是一种饱含着不解与同情的目光，也是博爱的目光，它投向弱小者、贫困者、社会边缘者，种种非人境遇的受害者。

分裂的塞浦路斯，伤痕累累的刚果，遭受轰炸而满目疮痍的越南，支离破碎的中东，饥饿的比亚法拉，灾难肆虐的孟加拉，历尽磨难的柬埔寨，揭竿而起的萨尔瓦多，暴乱的爱尔兰，充满恐怖的伊拉克，直至面目全非的叙利亚。

唐·麦卡林既非窥视者，亦非猎奇摄影师，也不是时代记录者或历史学者，他像学习观察世界一般无师自通地学会了摄影，他拥有饱经沧桑的面容和清澈、单纯、面对野蛮行径时难以置信的眼神。二十年间，在英国最有分量的周末刊物《星期日泰晤士报》上，他以极具冲击力的影像，向同胞们呈现着世界各地人对人施加的种种不公，令他们的周末舒适生活不再平静。

他的摄影作品里，有左拉和戈雅的身影。与此同时，他以这些无力改变事物进程的影像，宣告着自己的罪责。他无力挽回身患哮喘和慢性支气管炎的父亲在他十四岁时死去，也无力改变此后其他亲友的离世。

他的目光始终是一面动人的镜子，折射着拍摄对象们的目光，他对他们感同身受。还有养育了他的英国，从1958 年起即成为他作品中的显著题材，穿插在各种战争报道中不断呈现出来。那是贫困者与被社会遗弃者的英国，但近来又加入了对富有阶层的关注。于是麦卡林的作品里又出现了狄更斯的身影。他拍摄至今的英国—以常规画幅拍

摄，并且由他在萨默塞特的家中亲自冲洗—那些风景时常笼罩在阴沉的云层之下。

作为超乎寻常、难以用绝对方式进行定义的人物，麦卡林对于人总是投以深沉而不安的目光。从1985年起，他就表示不想再报道世界冲突，却又在1991 年海湾战争结束时和2003 年，两次进入伊拉克境内的库尔德地区。2014年，他决定前往叙利亚，拍摄被轰炸的阿勒颇，又在此后的两年分别重返伊拉克。他刚刚过完81岁的生日，便出现在了身陷重围的摩苏尔城。

曾经，在新世纪来临之际，他感到自己必须立即重回非洲，再次探访这个一直令他魂牵梦绕的大陆，投入一场全新的战斗：抵御艾滋病，于是他在南非、赞比亚、马拉维追踪艾滋病所造成的致命伤害。随后，埃塞俄比亚南部濒临消亡的部落、苏丹的努比亚金字塔又了吸引他的目光。他痴迷于古代战争与文明的关系，沿着地中海盆地寻访古罗马帝国的痕迹。与此同时他从1967年起就对印度—尤其是恒河沿岸—怀有持续的热情，2017年春季将再度造访该地。

他的声望不断扩大，其作品定期在世界最重要的博物馆展出，其生平被拍摄为电影纪录片[1]。今天，我们可以在所有摄影史中看到他，与亨利·卡蒂埃- 布列松、罗伯特·卡帕、尤金·史密斯和罗伯特·弗兰克齐名。2016年底，他被女王伊丽莎白二世授予爵士头衔，现在他变成同胞们的“唐爵士”了。而他早在1988 年就已完成的自传，终于在四分之一个世纪之后在海外出版，特别是2012年在中国出版。

经过全面修订的这个版本，将向我们呈现这位伟大摄影师自1989年至今的另一半职业生涯，在这段人生历程中，他依然是那个麦卡林，饱受战争的困扰，寻找着一份难以捕捉的宁静。

罗伯特·普雷基（Robert Pledge）

“联系”图片社（Contact Press Images）总裁

2017 年4 月于纽约

---

[1] 2012年的纪录片《麦卡林》（91分钟），由大卫·莫里斯David Morris与杰琪·莫里斯Jacqui Morris执导。

前言

《不合理的行为》出版至今已有好几年，而坦白说，这本书引起的回响，真的令我非常惊讶。我原以为发表我个人生命里的事件有助于驱散一些心魔。然而，我却深陷因背叛自己美丽的妻子与家庭而一手造成的痛苦与愧疚之中。但如今，过了十二年后，我过得很开心。现在我有四个可爱的孙子和一位可爱的女士陪伴。

我还是不折不扣的摄影师，拍摄各式各样的照片。我在法国办过三次大型展览，谢天谢地，摄影在法国还很受人看重。去年在纽约的联合国总部，我策划了一场大型展览，以非洲南部的艾滋病危机为主题。我最近出版了三本新书，还在进行一个有关埃塞俄比亚南部部落的新项目，那真令人振奋。

所以我好像终于能够重拾生命意趣。至于未来，我想继续工作，特别是在这个日新月异的世界提高自己的适应能力。

唐·麦卡林 二〇〇二年三月于萨默塞特

致谢

在众多帮我打开生命窄门、走向宽广世界的友人当中，我该感谢《观察家报》的图片编辑布莱恩·康贝尔，是他最先派我到战地；自由记者菲利普·琼斯·格里菲斯，他在我初出道时鼓励我，并教我许多事；帮我的作品在美国做宣传的康奈尔·卡帕；马克·霍华斯－布斯，在维多利亚和阿尔伯特博物馆为我策展；马克·山德，我最喜欢的旅行伙伴与朋友，他在我结束战地采访后陪我一同度过多次危机。

多亏许多同事与朋友慷慨协助，提升了这本书的深度与准确性，他们历经许多不足为外人道的困难，协助挖掘记忆里我们一同经历的事件细节，或是提供他们的看法，使我免除一己偏见。我向被我疏忽遗漏的任何人致歉，并对以下诸位致上最衷心的谢意：大卫·布伦迪、托尼·克里夫顿、彼得·克鲁克史东、亨特·戴维斯、乔纳森·丁伯白、彼得·邓恩、哈利·伊文思、詹姆斯·福克斯、法兰克·赫曼、迈克尔·赫尔、伊恩·杰克、菲利普·雅各布森、大卫·金、菲利普·奈特列、约翰·勒卡雷、大卫·雷奇、诺曼·刘易斯、马格纳斯·林克雷特、卡尔·麦克里斯托、马丁·梅瑞迪斯、亚历克斯·米切尔、布莱恩·莫纳汉、艾瑞克·纽比、迈克尔·尼克尔森、艾德娜·奥布莱恩、彼得·普林格、迈克尔·兰德、墨瑞·塞尔、威廉·肖克罗斯、柯林·辛普森、葛弗瑞·史密斯、沙利·桑姆斯、安东尼·泰瑞、布莱恩·华顿与弗朗西斯·温德汉。

尼克·惠勒、克莱夫·林普金和罗杰·库珀很慷慨地让我使用他们的照片。除了我自己的照片，我也擅自使用一些朋友送我的照片，令我伤感的是，他们已经不在世上，无法征得他们的同意。

我特别要向几个朋友致上莫大的感激：刘·切斯特耐心且用心地给我的生命带来一些秩序与方向，林·欧文在我撰文过程提供不懈的协助。我更要特别感谢托尼·柯威尔，我在开普（Jonathan Cape）出版公司的编辑，他让这一切得以实现。

第一部 街头浪子

01 战场

1970年2月的某一天，一对兄弟在沙漠战场上相遇。哥哥是我，出第二十次战地任务的摄影记者；小弟迈克尔则在这遥远的非洲国家与马背部族、驼峰骑士交战。如今担任法国外籍兵团副官的他，当时还是个中士。我们在那不毛之地相聚一个钟头，讲起话来却只落得针锋相对。

两人在分离的多年间，对战争都各有一番切身体验，又各持己见。战地摄影师和外籍兵团一样，都得走上前线。在烽火连天的国度里，外国记者在饭店酒吧通过现代通讯设备，谈论的战场见闻之多，史上无人能出其右。现役军人（英国特种部队和雇佣兵除外）通常只投身自己国家的冲突，战地记者则是无役不与。摄影记者和躲在后方就能获取更多消息的文字记者不同，往往都置身枪林弹雨中。长期献身这份工作的人，如伟大的罗伯特·卡帕与拉里·伯罗斯，通常都为工作丢了命。我守着这工作二十年了，或许是奇迹吧，竟还活着。我在乍得与弟弟相聚前，已到过塞浦路斯、刚果、耶路撒冷、比亚法拉等前线，也赴越南出过多次任务，而接下来，我还要去第四次中东战争，去柬埔寨、约旦、黎巴嫩、伊朗、阿富汗，甚至萨尔瓦多的战场，见证战争的毁灭性。那些战场夺走我许多好友的命。

或许是我的战地经验太多，使得迈克尔和我渐行渐远。我们都是为了追求冒险而走上战场，但战争对于我俩却有不同的意义。对迈克尔而言，战争是一场游戏，一种激情。虽然战争于我仍很刺激，但多数时候我只想到战争的恐怖。迈克尔的态度比较好理解，更像军人，我的心态就没那么直接。毕竟我不必服从军令，而是自愿参与。如果我觉得战争变得可憎，为何不远离战场？有人告诉我，我一定是存着某种求死的愿望。的确，我一生中一直有某种东西逼着我走出去记录死亡与苦难，但绝不会因此而渴望自己或任何人死去。

如今我已不再踏入战场，却仍得苦苦对抗那些战地经验背负的意义。每场战争都骇人地与众不同，但也有可怕的相似之处。你抚慰死者、与死者共枕，和即将死去的人一同生活。望着、注视着别人不忍

目击的事物，我干摄影记者时，生活无非就是这些。但有人批评我硬是把这种恐惧带到安乐的人面前。关于我所拍的战争与饥荒照片，有人说："现在我们知道了，但我们知道了也无济于事。"然而我相信，认真反思这背后的一切，并不天真。了解战争当然很重要，而我对战争的体悟，也绝不仅止于近年来唤起大众良知的照片。我的摄影主题太过严肃，称不上艺术——我厌憎这种想法，也讲过不止一次。对传播真相进行新闻审查，让我非常怀疑其意图。

即便我有多年旁观经验，却还是做不到无动于衷，也不觉得自己可以冷漠以对。面对战争的惨状，很少有人能不动摇。这些景象就是应该，也的确能激起痛苦、羞愧与罪恶感。有些景象更是不忍卒睹。有一回我和美军海军陆战队一同困在越南某个前线据点，黑暗中，一辆补给车载着弹药冲过我们的据点，司机是你会在海水浴场看到的那种蠢蛋。车子停住，越共狙击手干掉那个驾驶兵，他瘫在方向盘上，引擎还继续发出可怕的嗡嗡响。那一整晚，其他战线的照明弹不断照出他的尸体轮廓，黄色的、橘色的、绿色的，诡异而荒谬。炮火不断，我们无法接近他，只能看着这一切直到天亮，惊骇莫名。此时战火也已逐渐平息，那个蠢蛋的卡车引擎终于耗尽汽油，懒洋洋地熄了火。

战火中，你常会以为明天就轮到你，你将会成为躺在地上仰望群星的那个人。一个人以一个姿势躺着不动，瞪着星星，却没在看，确实很诡异。记得有一回我走在巡逻队里，忽然枪声大作，射死我前方的两个人。我趴下找掩护，嘴巴埋进土里，照相机沾满泥沙。我在那里躺了20分钟，动也不动，生命中的一切在脑中飞过。在这种时刻，当你面前和身后的人都死了，你会有一种强烈到无法抵挡的感觉：他们都是替你死的。

有人说我的照片洗得太暗。这种经验怎么能用明亮的感觉传达？然而我自问，我所有的观看与探究，能为这些人（或是任何人）做些什么？当枪声接近我的时候，我有多少次想到，就这样吗？就是今天吗？我这一生，是怎么过的啊？

唐·麦卡林，1936年

02 战争之子

就像我这一代的所有伦敦人，我是希特勒的产物。我在30年代出生，40年代遇上大轰炸，然后好莱坞电影进口了，我开始见识到暴力电影。我记得，很小的时候曾在无意中听到父亲跟母亲说，他防空局的同事在轰炸后发现一颗头颅，还装在盒子里四处拿给人看。在二战期间和战争刚结束时，这类骇人听闻的事是伦敦人的家常便饭，自然也烙印在儿童脑中。

轰炸地点成了我们的游乐场。我们出门搜罗炸弹碎片和德军丢下来反雷达波铝箔。我们活在夜间空袭的恐惧中。防空洞，就像我们家后院的那一座，成了第二个家。这些避难场所有种刺鼻的味道：闷在水泥洞穴内的潮湿空气的气味。那气味长伴我左右，至今仍能记得，如同别人深情地回忆夏天，或冬天火炉的气味。

儿童玩战争游戏，因为生活里只有战争。我记得我和弟弟迈克尔玩儿兵人，我们在院子里把它们排成战斗队形，朝它们丢土块，把它们的头打下来。我日后想起这场战役，觉得就跟真的战争一样恐怖。

我的第一个家离托特纳姆考特路不远，我父亲有时在那里卖鱼。说“有时”，是因为父亲有病在身。家里大多数事情都得由母亲决定。随着妹妹玛莉出生，家中人口增加，我们搬到国王十字车站那一带，住进人行道铁栅栏下方的两个房间。但才待了几个月，便又搬到芬斯伯里公园的廉租屋。当时，那是伦敦北边最糟糕的一区。这回又是两间潮湿的地下室，玛莉和我一间，父母睡另一间。此外还有个洗碗槽，以及一间小小的厕所，一半在室内，一半在室外。这绝对不适合慢性气喘病人或儿童，但好歹是个家。

我对战争最痛苦的记忆，都源于大人要我远离战争的举动。我五岁时，玛莉和我被迫疏散避难，几年后才出生的迈克尔逃过一劫。我记得有好几辆巴士开到保罗公园小学，载我们到帕丁顿车站。许多人泪流满面，妈妈们挥手告别，对孩子叮咛再三。我们都挂着识别名

牌，拿着装有防毒面具的牛皮纸盒。大人告诉我们，把我们送到乡下住是为了远离轰炸，好保护我们。

我们抵达萨默塞特的诺顿圣菲利普村后，玛莉和我就分开了。我妈妈得到的承诺是我们不会被拆散，但我们却分住两地。妹妹被送到村中最富裕的人家，那家人经营工程公司，在战时大发利市。我则被送到政府公屋（council house）。我和妹妹待在同一座村子，但从那时起，生活却有天壤之别。妹妹寄住的房子有名穿着黑白制服的女仆侍候她茶水，我会走到那儿，从窗户偷偷看她。虽然我是她哥哥，却被当作政府公屋的穷酸小子，不准进他们家门。回想起来，你从我照片里瞧见的某些东西，或许就是从那时开始的：在不被人注意到的情况下，设法尽量靠近我的主题。

你很快就会察觉到自己在社会上的地位，并认命接受。我住在政府公屋，这件事或多或少就意味着我被套上了阶级枷锁。我妹妹在那房子里享受特权，因而离开了我们。之后，我母亲做了惊人的决定，让妹妹在战后继续留在那户有钱人家，永远受他们收养。他们把她送到滨海韦斯顿的女子寄宿学校，她就这么进了私立学校。你可以这么说，就像芬斯伯里的邻居所说的："希特勒拉了她一把。"

我觉得被遗弃，没人要，仿佛我是品种不良的狗。我记得有一次父亲来探望我，他出门返家时，我追了出去，求他把我带走。我在诺顿圣菲利普村住了不到一年就又遭疏散。我总是被疏散。我对希特勒的轰炸计划毫无所知，我以为母亲心里想着：让他再次上路吧，让我喘口气吧。

第三次疏散让我的处境跌到谷底。我被送到英格兰北部，离兰开夏郡波尔顿不远的农村。那户人家是鸡农，我每个星期天都拿到一颗鸡蛋。他们把我送去做早上和下午的主日礼拜，然后还试着要我参加晚上的礼拜，想尽办法要我走出他们的房子。周一到周五，喝过下午茶后，他们就把我赶到户外，直到夜里十点钟，不管天气有多糟。

我睡在地板上。我的房间没铺油布毯，也没家具，只堆了老旧的孵蛋器。那个房间从来没住过人，他们只因为有多出来的房间，就被迫要收容疏散的儿童。

和我同住的还有一个男童，他父亲在坎登镇开酒馆。他常因尿床而遭毒打。我们被丢到一群古板的人身边，尽管他们满口基督教诲，却非常无情。他们觉得我们言行怪异，我们对他们也有相同观感。他们的马铃薯是带皮煮的，我厌恶这种古怪的煮法，不肯吃，又挨了他们一顿揍。

那次疏散的挨揍经验没齿难忘。我被学校的老师揍，被运动场的小孩揍，回到家又要挨揍。我盖起了一间小房子，里头装满憎恨与不信任。

有一天，我逞强想做某项特技而从谷仓摔下来，撞破了脸。我那断裂的鼻梁就是这样得来的。我爬过一段田野，昏了过去，醒来后看到两个女人低头望着我。她们把我送回家，我看到鸡农一副我闯了祸，忍不住想揍扁我另一半边脸的模样。他坚持要我隔天就上学。我的脸肿得像猪头，嘴里又冒出常被嘲笑的伦敦腔，就成了更大的笑柄。

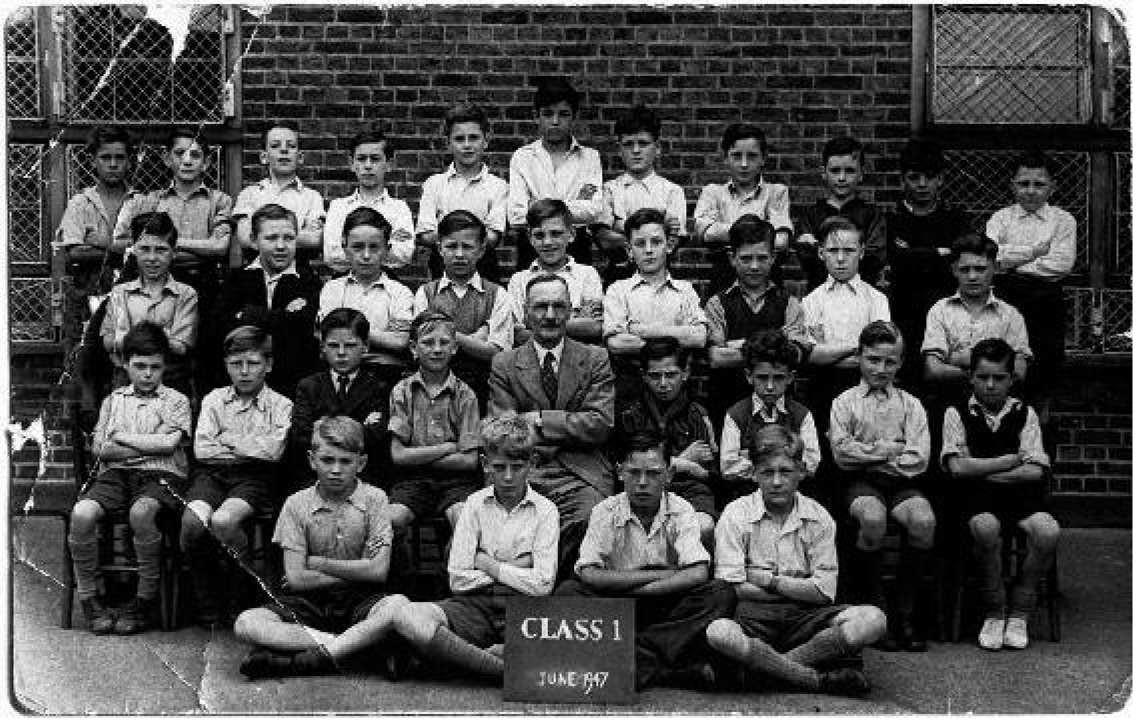
我终于写信给母亲，告诉她我没有受到好的对待。她把火车票钱寄给我，我能回家了。返家前夕，那鸡农把垃圾桶里的鸡饲料倒出来，装满热水。我洗了十七个星期以来的第一次澡。

所有这些经验最后留下一个奇怪的后遗症。只要我有自己住的地方，有栋农舍，就总想养些鸡。我觉得鸡很能为房子生色，不幸的是，当地的狐狸也有同感。说正经的，疏散经验使我终生喜欢靠近遭迫害的人。我知道被烙上野蛮、肮脏、危害社会的标记是什么滋味。只是，我是被自己国人遗弃与恶待，而非外国人。

简单说来，疏散的后果很能锻炼人。孤独感，以及长期离开母亲，其效果就如同私立学校对中产阶级孩童的管教，把我变成强悍的家伙，能够独立自主，但也让我变得焦躁不安。

唐·麦卡林的父母，芬斯伯里公园，伦敦，**1947**年

麦卡林与妹妹玛莉，芬斯伯里公园，伦敦，1940年代



唐·麦卡林（前排最左），班级合影，1947年

03 帮客街的弃儿

回顾战时的伦敦，我养成了一堆怪异的习性。我会突然把脖子往前伸，反复几次，像抽搐一样。我生怕踩到人行道上的裂缝——所有小孩对此都有点偏执，但我则太过极端了。最重要的是，我喜欢和公交车赛跑。我常从芬斯伯里地铁站跑出来（这地铁站就像矿井巷道般向上爬升），看到开往高门的212路公交车一启动，便沿着路边，或在公交车前方狂奔个几百码，直到过了学校保健室，以考验自己。

我后来才发现我患有阅读障碍，经常换学校也不会有所改善。战时疏散结束后，我连最简单的东西都无法读，当然，拼命啃的单词也无法消化。在那年代，对学习迟缓的人只有一种补救教学：藤条或耳光。发怒的教师似乎觉得暴力能督促你进步。但在我的例子里，暴力却使我大大退步。我刚回到伦敦时很怕挨打、挨揍，以及挨拳头，那都是教师的合法管教。有个教师为了让我通过十一岁学测，抓住我的头往学校墙壁上撞。不过，凭良心说，芬斯伯里公园小学那些恐怖的教师面对的是最恶劣的一票男童。

我们这些从乡下回来的人都感受到，要重新适应贫苦的都市家庭有多困难。我了解贫穷的味道，如同我了解防空洞与养鸡场的臭味。对我来说，那是发霉与湿气、永远肮脏且因没有热水而永远不洗的抹地布，以及太多人挤在一间小屋子里的臭味。即便妹妹已经不在，我们还是经常在家里东挪西移，设法适应那个冰冷狭窄的地下室，好让我父亲得到最多温暖。我记得自己常在他整夜不停的咳嗽声里入睡。然而我童年的家境使我日后面对最穷苦的人时得以谦卑自持。不用别人告诉我，我清楚地知道他们过着何等生活。

我们住处附近的芬特希尔路上有条帮客街，恶名昭彰、人尽皆知。贫穷还不足以形容这地方，《伦敦北区最糟的街道》上有精确的描述：罪恶渊薮，里头有小偷、打群架的混混，及所有叫得出名堂的罪犯。帮客街居民对付警察的手段，跟人们在潘普洛纳奔牛节对付牛的那一套没什么两样。而且，还不限于警察。帮客街的小孩常触动写着“紧急事故、火警”的红色警报箱，以引来消防队。他们还常在炸毁

的建筑里放火，好让警报更真实。消防队到达后，他们就丢石头，或割断消防水管。帮客街的孩子都在我那所小学上课。

我们的好时光都在校外。我藐视权威，所有男孩都如此。我们把轰炸过的废墟当成秘密基地，那是我们种种劣迹的竞技场。我们会买几毛钱的马铃薯片当午餐，把薯片挤进长条罐里带进废墟，爬到最高处，坐下来讨论事情，仿佛自己置身国会殿堂。通常我们都在争论如何破坏学校。在千疮百孔的建筑物里，有时我们会从顶楼往一楼砸东西，假装我们是在轰炸德国。这一切都很怪异，虽然毫无疑问，德斯蒙德·莫里斯[1]会把这看成正常的动物行为。它呈现了纪律的崩解，当局对人民统治的崩解。

这其中有一座废墟在我日后的生命里扮演了重要角色。在我们成长的过程中，炸毁的房子不是避风港，就是暴力的牺牲品。我们把铅管扯下来卖给金属贩子，把残存的地板拆下来，切成木条卖给老太太当起火料，每捆两便士。残败楼房的地下密室带给我们乐趣和极大快感。尤其是楼梯都不见了，从这层楼摸到那层楼更是刺激无比。对我们来说，那有如攀登艾格尔峰[2]，我们会在秘密基地盘踞几个钟头，避开怪异成人世界的眼光。

年纪更大后，我们进一步享受完全逃离学校的乐趣。学校的医务室是逃学的中转站。若你擦破皮或受了点小伤，那就是你要去的地方。我会在医务室先登记上自己的名字，然后逃得远远的，钻进地铁里，到终点站考克佛斯特才下车。我还会穿过铁轨折返，以躲过检票员，然后直奔乡间，寻找鸟蛋、蛇之类的东西。我常逃课，通常会有几个伙伴同行，他们跟我一样，身上的伤越来越多。

伤口通常是真的，我打了一大堆架。我不是天生的战士，之所以和别的男生斗殴，是由于我不愿受欺负。直到今日，只要能够抵抗，我都不会退缩，而我也已经碰到过各式各样的恶棍。这种态度可以说是很奏效的，虽然常惹来皮肉之痛。

学校里最受崇拜的男生是群架好手，有时同一家子的哥兄弟会有六七个人，而且惹到一个，就等于惹到一伙人。但最受尊敬的是偷盗大师，那些男生会半夜潜入科芬园偷新鲜葡萄，第二天在学校休息时间拿出来卖。伦敦市中心有上千个未遭轰炸却暂停使用的场所，等着

那些男生去练习入侵的技术。我对这类勾当不那么热衷，倒不是我天生有守法的本能，而是觉得偷窃最有可能使我失去自由。

毫无意外，我未能通过十一岁学测，因此和一群同学从小学升入托灵顿公园初级职业技术中学。班上同学有半数进入感化院或教养院，我很幸运逃过一劫。我住的地方虽粗野，但仍有某种忠诚符号。你的大门通常是敞开的。到了夏天晚上，所有门窗都会打开，居民通常坐在窗边，因为他们不会像日后看电视那样，脸老是朝内。他们习惯朝外看，多多少少也会守望相助。

在那些日子里，家庭也有种和谐感。我记得在火炉前的小盆子洗澡时受家人宠爱的感觉。我们轮流洗澡，父亲先洗，大家共享那几勺子热水。想起那些时刻，我仍觉得温馨，即便是我刚出生的弟弟先洗，而他常常尿在澡盆里。

有时我母亲大发雷霆，家庭的和谐便瓦解了。我父亲常到哈林格赌狗，或许那是他生病或无业时寻回自尊的方式，但也让家里的经济更加恶化。

我母亲十分依赖分期付款和当铺，好让家用宽裕些。在这种家境下，我的角色至关重要，现在看起来像是狄更斯赚人热泪的小说，但在当时却是再真实不过。星期一早上我会拿着父亲的西服到当铺去，星期五再赎回来。西服总是包在床单内。

这码子事令我觉得难堪。当铺老板是个名叫卢坎先生的小个子，秃头，戴着无框眼镜，留着一小撮胡须，总是穿着细条纹的灰色西服，衬衫的领子很白。女人们不愿意上他的门，因为他老是在给当票时握住她们的手不放。我也不喜欢去那里。典当让我在很小的年纪就觉得，宁偷不乞。

星期六早上我会出门付分期付款，然后跑到洪塞路的唐诺先生家付房租。我的另一项差事是对上门收款的人撒谎："我妈不在。"小小年纪就开始说谎，对孩子的成长，代价过于奢侈，但也是老妈持久战中的一部分，好维持我们一家子温饱和体面。

我们的衣物来自杰西·查普曼太太经营的二手店，那店看起来像是有人刚倒进了一卡车的面条。在那堆乱七八糟的东西中，总有我或许

能穿的。我母亲会把衣物带回家，想尽办法除掉二手货的可怕臭味。

由于父亲生病，母亲变成家里的强悍角色。她经常得出门挣钱，好买回一家人的面包，尤其是冬天父亲身体最虚弱时。大战期间，英国妇女扛下一些相当粗重的活，我老妈在飞机制造厂工作，或到国王十字车站把火车上的货卸到卡车上。她是出了名凶悍的斗士，有一回就和隔壁体格粗壮的太太干上了。当时妹妹从收养家庭回来探亲两个星期，隔壁太太叫她滚到别的地方去展示她优雅的腔调。母亲当街狠狠揍了她一顿，街上顿时变成竞技场，所有窗户都打开了，每个人都在看好戏。在那之后，母亲又出过一次重手，因为有个女人数落我行为不端。我同学都说他们爱看纳什太太打输时露出灯笼裤，母亲也变成地方上的英雄。

我觉得这一切令人相当反感。在萨默塞特，我被分发到比妹妹更下层的阶级，或许那自卑感使我当时变得有些势利眼。我尊敬母亲，但我的英雄是温柔的父亲，他和我相处的时间比较多。虽然他很沮丧自己不能当兵，但当我看到他为民防局抬担架时，他成了我的英雄。我从他身上学到了温柔。

晚餐后，老旧餐桌上吃剩的奶酪、面包屑及茶杯收走后，父亲开始为我和弟弟制造玩具，摇摇马或火柴盒教堂。他教我做小拖车、手推车，甚至还有大篷车，迈克尔在前面跑，手里拿着橡皮筋手枪，我扮阿帕奇印第安人在后面追。

我也常画我父亲。我会把纸钉在墙上，有时画出了纸外，等我把纸拿下来，墙上会留下一块白色的方形，四周是散向各方的线条。他不断鼓励我，我也开始学会一些技能。我爱父亲，也感觉到他对我深深的爱。我可能是小区里唯一没遭父亲痛打过的男孩子。我最大的恐惧是他会过世，但我陪着他抵抗病魔，以克服恐惧。那通常只是简单地跑跑腿，像是从附近的煤场偷点煤炭给他取暖。我主要的贡献是陪着他，这时我会作些画。我们也一起看电影。

那时我已不再看星期六早上的儿童电影（有个男孩会先溜进电影院，趁带位人员没注意，打开安全门让我们进去），而改看早年的战争片。有天晚上，我准备好和父母出门看电影时，有个女人敲门，跟

我母亲说我常在托灵顿公园的防空洞里和她女儿胡来。那当然是真的，但也只是你情我愿的实验。

我记得，当母亲嗓门越来越尖时，父亲控制住场面。“去洗个澡，”他说，“我们要去警察局。”

我在澡盆边被扒去衬衣，母亲从厨房的一头追着我打到另一头。

“如果我们还想去，最好现在就出门。”我听到父亲这么说。我以为他们这回会很不好过。他一路上一定强忍着笑，因为我们根本没走近警察局，而是到我们最喜欢的亚斯托利亚电影院前排座位。他们像是带着十三岁的儿子外出，庆祝他变成了男人。

---

[1] 德斯蒙德·莫里斯（Desmond Morris）：1928年生，享誉世界的动物学家，著名代表作为《裸猿》。

[2] 艾格尔峰（Eiger）：欧洲著名的高峰，位于瑞士，海拔3970米。北峰极其陡峭，夺走过数十位登山者的生命，人称“谋杀墙”。

唐·麦卡林和弟弟迈克尔，伦敦，1947年

1956年，英国颁布了《清洁空气法案》（*Clean Air Act*）

04 惊人的解脱

当母亲对后院的防空洞发起攻击时，我知道战争真的结束了。她和我拿着家里的小铁锤合力拆了它。这花了好几个月时间，还改变了地面的高度。完工后，母亲开始布置小花园。

我还没准备好追求和平。真正的士兵退伍返家时，我参军了。我们这队人马年方十二三岁，在汉普斯岱草原展开决战。我们自己制作武器。我总做布伦机枪，还做得很精确。那是当时英国的轻型自动武器。我也带着我父亲的民防局老医药箱，好提供“急救”。这些残酷的丛林战斗发生在肯伍德别墅后方，在我们幻想的“杀戮战场”上。在那里，我们乐于阵亡，对出色的表演引以为傲。我想，我们当中应该没有任何人知道罗伯特·卡帕那幅在西班牙内战时拍摄的名为《共和国战士之死》的惊人作品，但那是我们最喜欢的阵亡模样。

对德国和日本的战争结束了，后遗症是整整一代的城市孩童在想事情时，都只能以打仗来解决。我痛恨战争，电影则加深了愤怒。亚斯托利亚电影院放映的大多是《光复菲律宾》之类的电影，由约翰·韦恩（John Wayne）或艾罗尔·弗林（Errol Flynn）主演。

我也有机会接触到最好的英国玩具兵。一些邻居太太常带回铅制的玩具兵，一大堆装在大托盘里，做她们所说的家庭作业。她们在家为玩具兵着色以赚点外快，就像今日有人提供打字服务一样。所以我和迈克尔有源源不绝的新士兵可在后院玩战争游戏。

等到我十三岁成为真正的“军校生”，穿上笔挺的制服时，我已是老鸟了。我一身皇家步兵团的装备，我还记得将团徽（烈焰四射的炮弹）擦得雪亮时内心的激动。我们在布隆贝里的布伦斯威克广场附近一间操练堂里集合，几个周末都在奥斯特雷公园扎营，接受空弹匣和爆破管的正规训练。那就像模拟的战争，我觉得很棒。

即便如此，我的军人生涯并未维持多久。父亲和老师帮助我找到比较温和的兴趣。绘画是我上学期间唯一没被消磨殆尽的才华，也是

少数几样托灵顿公园的男孩可以接纳，甚至羡慕的技能。语文或数学成绩好的人，会被认定是老师的宠物或纨绔子弟。画图还算好，那很特别，像是魔术。我不敢确定我的才华有多出众，但库珀先生帮我申请到商业美术奖学金，并进入哈默史密斯工艺美术与建筑学校就读。这学校位于莱姆·格罗夫制片厂对面，学生里同时有砌砖匠和崭露头角的艺术家。

这学校还比不上斯莱德美术学院，但已经令我觉得仿佛有人给了我一张通行证，一把钥匙，通往充满色彩与光芒的神秘花园。另外，哈默史密斯学校有女学生，而我还没和女孩子同堂上课过。当然我并未显露求偶意图，对任何女性都不屑一顾，所以也没能很快获得女孩的青睐，但我已和帮客街的男孩子完全不同，跻身备受瞩目的一群人之间。似乎有根魔杖挥过芬斯伯里公园，而我获得了赦免，得到了美好许多的生活。

接下来，我的世界忽然失去了根基。我赢得奖学金，父亲是最为兴奋的，但他的身体也日益危急。他的病情越来越糟，体重锐减，我常常整夜无眠，只盼他能活下去。但事与愿违，当时有百万座煤炭炉子往冬日天空泼洒黑烟。有天晚上他被送到海格特那家像座旧工厂的圣玛丽医院，弟弟和我被送到邻居家，这家人相当优雅，男主人在哈洛德百货公司上班。我僵直地坐在客厅，翻阅一本名叫《国家地理》杂志的东西。在我家，有时可以看到《世界新闻》，在理发店等候时我也会翻翻《图片邮报》和一本名为《画报》的杂志，但《国家地理》杂志呈现的摄影方式，在我来说是前所未见。我被深深地吸引住，忘了父亲病危住院，直到警察来敲门（当年芬斯伯里还没几个人有电话）。我记得大人压低嗓门谈话，不用别人跟我说，我也明白最坏的事发生了。

我父亲曾是一米七八的魁梧汉子，去世时体重才三十八公斤。他享年四十。日后有个朋友告诉我：“不管你当时几岁，父亲过世那天的感觉就像蛋给踢到一样。”对于我的感受，这是相当精确的描述。我父亲断气的情景、燃烧的蜡烛及其气味，我永远无法忘记。

那年我十四岁，是否继续待在美术学校已无需讨论。长子必须接下父亲的角色，开始赚钱养家。至少当年找份工作还不难，虽然多数工作没啥前途。母亲在铁路局的同事随即把我弄到蒸汽火车的餐车上

当小弟。我通常搭彗星号列车，早上九点四十五分从伦敦开往曼彻斯特，专载商人，黄昏时再从曼彻斯特折返。我津津有味地看着那些肮脏、邪魔般的北方城市，工厂高耸的烟囱喷着黑烟。空气污染管制法如果尽早施行，我父亲可能还活着。除此之外，我还享有自由。我可以每天离开芬斯伯里到英格兰各地旅行，而我也善加利用这机会。

在内心深处，我生上帝的气，假如有上帝的话。他随随便便就把父亲从我身边带走。在我生命里，是父亲让我觉得悲惨的贫穷日子不那么难熬。我否认上帝。在我开始自怨自艾时，有股力量浮现了。表面上我仍吊儿郎当，在火车驶过高架桥时把盘子摔出窗外，看看有啥效果。我是酷哥一个，口袋里有30先令，有时拿到两倍的小费，但怒火正燃烧，就在内心不深处。

“Teddy Boy”，芬斯伯里公园，伦敦，1961年

05 猎狗

我用第一笔存款买了套“Teddy Boy”[1]西装，藏青色的方平纹，在斯托克纽因顿大街花了我七英镑七先令又六便士，少不得还要配上一双绉胶底麂皮鞋，当然要是蓝色软底的，再配上黑色鞋带。我穿这套行头赴第一次约会，对象是住在霍恩西的女孩，当天下着倾盆大雨。我们前往海格特跳舞，舞会在圣约瑟教堂（又名“神圣的乔”）举办，离父亲过世的地方很近。一路上我的头型塌了下来，西装也缩了水。

尽管看起来成熟得很，但行头下面其实还是个小孩儿。夜里我老妈加班时，我就成了迈克尔的保镖。尽管我年纪不小了，我们仍同睡一张床，躺着收听“黑衣人”范伦提·戴奥在广播里朗读系列恐怖故事。我们连头都缩进毯子里，好躲开抓小孩的魔鬼。

梅菲尔，伦敦，1965年

与此同时，我还努力训练自己从事一切男人应该感兴趣的活动。对我而言，儿童期和成人期之间的桥梁是摩托车。街尾有个男孩把摩托车停在卧室里，机油托盘摆了一地，他有办法一边换摩托车机油一边和他女友乱搞，那是他说的。对我们芬斯伯里公园的其他人来说，这似乎就是耍酷的极致了。我发誓我早晚也要弄一部那种机器，在当时，我只有坐后座的份。

在梅菲尔，有个很酷的地方——“W. M. 拉金斯卡通制片厂”给我一份工作，我离开了铁路局。老板彼得·沙克斯是逃出纳粹德国的犹太人，之前我给他看过一些我在美术学校的画作。他让我在一楼当传话小弟，还说如果我干得不错，就让我调色。

调色工作没做多久，因为后来大家发现我患有部分色盲，当然也无法胜任复杂的动画。我为摩托车骑士调蓝色、红色、黄色还可以，但无法掌握棕色、浅褐色、绿色。我又回头干传话小弟，对他们来说，我经验太少了，还不能带进暗房。我唯一的摄影经验是到霍洛威路的杰洛米照相馆，和妹妹坐下来拍了张合照给家人。

梅菲尔以另一种方式影响了我。我变得非常在意外表。我不是一个自以为是的家伙，却苦恼没有足够的钱买衣服。下班时走出皮卡迪里地铁站，转进查尔斯街，我会看着自己映在劳斯莱斯展示间玻璃窗上的影子，上班时则在那里整理领子和袖口。我也记得自己突然掉头扎进柏克莱广场，闻着那美妙的店铺“摩塞斯·史蒂芬斯”的香水味，看着流水轻淌的橱窗内摆置的兰花。那让我见识到不同的世界，一个我的摩托车伙伴和帮客街男孩无法企及的世界。后者才刚服完首次刑，现在正要从感化院或惩戒机构出来。梅菲尔让我想逃离芬斯伯里公园的一切。

但为时尚早。我买了辆威罗塞特250，车尾像鱼，钢梁前叉，每小时可以飙到50英里。我觉得自己仿佛是布鲁克兰赛车场的王牌，头上也没有安全帽——当年可还没那些玩意。星期天我们会列队骑着上A-10公路，一路骑到科里尔，跳上战时淘汰的老救生艇，划进冰冷的河里。回家的路上我们会到咖啡厅吃些欧陆餐点，然后像轰炸干道般飙回芬斯伯里公园。我们不是那代表美好自由日子的“地狱天使”，彼此的友谊完全有别于我和帮客街男孩，后者是猎狗，成群结队胡逛找碴。

虽然有那些骑士朋友，我还是需要“疯狗”。威吓在芬斯伯里公园总是很有用，而且一直有个能量场要把你拉去胡作非为。我不偷窃，但帮派斗殴是强大的诱惑。我心里有着受压抑的攻击欲与许多愤恨。我想被当成货真价实的街头打手受到尊敬，像七姊妹路那些横着走的那票人，他们在当地有个名号——“老大帮”。他们挤在一部车里逛大街，在舞厅里炫耀刀械，或在夏夫斯贝里大道骚扰妓女。其中有一两个果然成了皮条客，但当时对性的认识水平也只比《健康与效率》杂志上通过周密新闻审查的裸照好一些。这票人会在周六晚上大举出现在托腾汉的皇家舞厅。在这群暴民面前邀女孩子跳舞遭拒是难以忍受的，你会希望来一场好打，在开场的震天呐喊中讨回面子。这会让大家痛痛快快玩个通宵，下次你再光临时，也会让气氛变得紧张。

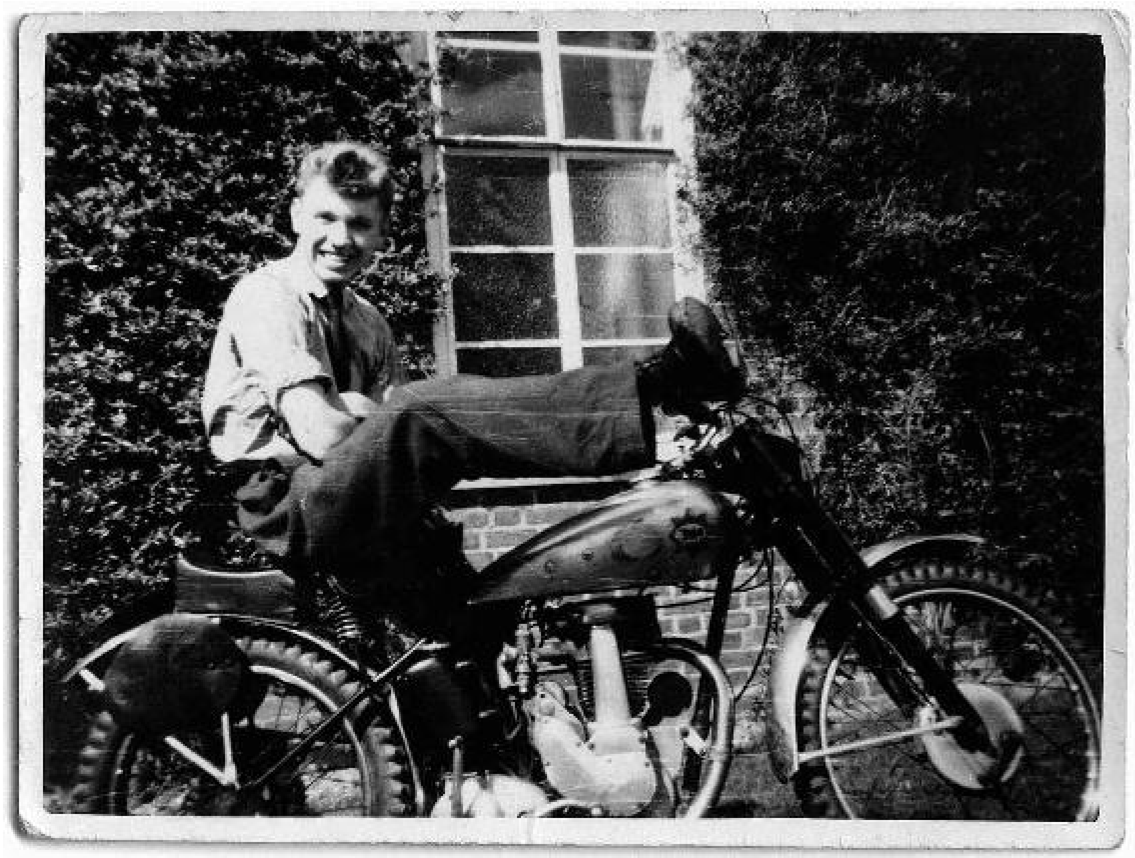
“老大帮”虽然是掠夺者，你会觉得，比起其他秃鹰，如潜伏在我们小区更强大更老练的罪犯，以及警察，跟他们相处要安全得多。警察是我们的天敌。如果你在死巷被条子堵到，像我某一次的经历，你可以确定，下星期你就会因伤势而获派轻松的工作。这一切当然都发生在第一批有色人种移民至英国前。我们在某些方面就像是白种的老黑，被排除在外。不过，我们是具有讽刺意味的老黑，因为当真正的黑人踏上英国时，我们里头的多数人也一样顽固，且抱着种族歧视。

我入伍服役时，性格变得相当混乱。我已经爱上梅菲尔的工作，同事对我也很好，但我觉得他们仿佛能看到我额头上写着磨不掉的“芬斯伯里公园”，后脑勺则打上“劳动阶级”。我看不出我在世上除了传话还有啥搞头。我只能确定一件事：我不想进陆军受人摆布。听了几年比尔·哈利，我对军人生涯的向往已一扫而空，所以我阿谀奉承一番，混进了空军服役。

---

[1] Teddy Boy：1950年代，诞生于英国伦敦年轻人间的一种时尚风格。“Teddy”是“Edwardian”（爱德华式）的简称，源自爱德华时期的绅士装束，通常是深色上衣，紧身直筒裤，厚胶底仿麂皮鞋，一般还会配上鸭屁股头（DA）。在当时，Teddy Boy也指与负面新闻相关的叛逆青年。

麦卡林（后排右），英国皇家空军，**1953**年



唐·麦卡林，牛津郡，**1954**年

06 坦克战事

“就在那里！”有人吼着，“世界奇迹之一，你们最好也赞叹一下。”

我们行军抵达一辆皇家空军巴士，奉命上车，然后被运送到沙漠里看金字塔。在我们这些肉脚新兵眼里，金字塔只是一堆无聊且冰冷无情的石块。那天的好戏是搭巴士离去前爆发的喧闹。

几个阿拉伯人（或“中东佬”，在1950年代，我们这些毫不在意民族情感的混蛋是这么称呼他们的）强迫我们买些玻璃罐。对我们这些周薪27先令、住帐篷的穷汉来说，再没什么东西比这些玻璃罐更派不上用场。有个小伙子想出对付他们的办法：猛地放下车窗，夹住小贩的手指头，然后罐子就会滚进来，钱却不用付出去。那些阿拉伯人随即发起猛烈反击。

十八岁的我，举止实在不怎么文明，远不如金字塔，但我慢慢掌握了当兵的窍门。他们告诉我：“没错，麦卡林，你进入了制片业。我们有太多罐底片放在牛津郡皇家空军班森基地的女王中队里。罐子要涂上数字，有一百万罐。”那个数量还是低估的。他们的二战空中侦查底片可以堆成几座山，在罐子上涂号码比把煤炭洗白还无趣。我想，我才不干这码子事。我那一小队战友都大力支持这个看法。我们在山脊上放哨，注意班长有没有骑脚踏车过来。我们只有在他出现时才会把扑克牌藏起来，抓起油漆刷子。如同皇家空军弟兄所说，我们以观测控制产量。

我把念头转到国外。那是在苏伊士通航前二年，有人告诉我“运河区”是很悲惨的单位，所以我申请去香港。自然，我被分派到运河区，而申请运河区的人则毫无疑问降落在远东地区的摩天大楼、中式帆船，以及穿着旗袍的杏眼姑娘间。

我被派去驻守伊斯梅利亚，一个以铁丝网围起来的院落，靠近提姆萨赫湖汇入苏伊士运河处。热浪扑来，像大铁锤的重击。

我一报到，他们就把我丢进铁槽子[1]里。这和同名的被称为“陆战之王”的战争机器可毫无相似之处，而是个大池子，有一个房间那么大，内壁锈蚀得很严重，布满酸性药物的结晶。我的槽子是空中侦查摄影发展史中最不光彩的一页，底片就是在这里大批大批地显影。我的卡通电影经历让我够格把这槽子洗刷干净。

我每天早上被吊入这玩意儿里工作，后来则获准去搅拌有毒的化学药剂，甚至开始使用地图复印机，算是种优待。

我们一星期要轮三次夜哨，为此可以领到斯登冲锋枪，一种设计最糟的武器，连十步外的伦敦公交车都有可能打不到。偶尔我会抓到潜入营区偷东西的人，便将他们交给皇家空军宪兵，宪兵再打电话给当地的警察。接着你就会看到埃及警察沿着运河走过来，全副武装，头戴土耳其军帽，手持警棍。我们会驱车上前，敬礼，行礼如仪一番。被扣押的滋事者有时会辩称自己只是进来拿回不小心跑进铁丝网的东西，警察会甩他一耳光，主要是为了让我高兴，因为我会想，若不是他，我已经躺在床上了。我的态度真是无知。

有个摄影师力劝我参加摄影师职业技术考试，通过后可以做比较有趣的工作，钱也比较多。我参加笔试，没过关，但我的生活突然改善了。我仍是摄影助理，但皇家空军决定调我到好一点的单位。我被扔到肯尼亚的茅茅地区，但这次调动不过是从一座大铁桶般的建筑换到另一座。这次是巨大的轰炸机停机棚，我们睡在里头，老鼠猖獗得很，但至少执勤岗是由陆军去站。

在肯尼亚危机中我升等了，改到内罗毕的轰炸机司令部操作“批处理机”。轰炸机每天返航带回三千多张照片，有茅茅地区的，有轰炸效果评估的，或是两者皆有，都必须以最快速度冲洗。我就是那个速度。以我看来，堪培拉式轰炸机最麻烦，机上有六部照相机同时拍照。情报部门借助这些照片以决定次日攻击叛军的战略。对我来说，这种工作徒然累死人，不怎么有意思。

我比较欣赏肯尼亚这个国家。当时内罗毕是座迷人的殖民地城镇，“伟大的白种猎人”头戴狩猎帽，大队进出斯坦利饭店。放假时，我也进军上流生活，说服一个荷兰农场主人的女儿教我骑马。和轰炸机机组人员交上朋友后，我眼界更是大开。

他们突击基南戈普高原和茅茅游击基地时带着我同行，让我充当押运员。整个过程中，我都很享受这卑劣的轰炸气氛：这些戴着飞行头盔和护目镜的家伙满口“好呀”“再来一个”。其实，林肯式轰炸机多载了我这个非法乘客后，是有些力不从心。一丢下炸弹，就像向上跳起了一千英尺，所以你就知道，它得多么拼命挣扎才能飞离地面，留在天空。

有时在返航途中他们会低空飞过乞力马扎罗山，如此一来，我们便可以看到安博塞利平原上成群结队的斑马、大象和羚羊。有时我会设法登上“哈佛”，一种小型护航战斗机，经常以好莱坞战争电影的架势扫射丛林，返航时还在天空玩些花式飞行。

以我们的年轻无知，我从未想到这一切会对底下的村落造成什么伤害，也没想过殖民政策的对与错。对我们而言，茅茅就像该死的印第安坏蛋，以骇人听闻的血誓仪式闻名，士兵餐厅也经常流传他们有多残暴的惊悚传闻。至于大不列颠帝国哪来的权力在另一片大陆上作威作福，则没人怀疑。我们这些出身芬斯伯里公园的人当然都是工党，但一涉及海外事务，我就成了超级爱国者，和阿尔夫·加尼特[2]同一阵线。我的国家不可能犯错。

这在当时是很普遍的观点，但社会事件正群起将之推翻。我的军中生涯延续了库克船长的帝国末日之旅。我被派驻到塞浦路斯，在该国首都尼科西亚，埃奥卡[3]恐怖分子以“自由”之名当街枪杀手无寸铁、陪家人到雷得拉街购物的英国士兵。雷得拉街后来被称为“凶杀大道”。

但在亚克罗提利附近的皇家空军埃皮斯科皮基地，我们远离首都，却是活在另一个世界。每天早晨我们从帐篷里爬出来，走到空气清新的悬崖边，下方是蓝色大海，阿波罗神殿遗址的石块在地中海的光线下闪闪发光。没轮值的时候，我们背上水肺学潜水。

有时我们会运送机关枪（或讲得确切点，斯登冲锋枪），在护卫车的陪同下进入尼科西亚，这并不太危险，因为埃奥卡极少攻击武装士兵。我们因此有机会看看这座城市，对这座岛屿深层的动荡不安——希腊人和土耳其、塞浦路斯人之间幽微的仇恨——有了些许体会。似乎只有礼拜天早上射鸟的乐趣能让他们团结起来。

在这里环岛旅行比较疯狂，但对我们而言比较好玩的方式是加入足球队，到其他基地比赛。在危险的山区道路上，我们会遇到载满一车葡萄的卡车驶往工厂。和卡车会车就像亨利—乔治·克鲁佐的电影《恐惧的代价》，令人毛发直竖。擦车而过时，小伙子全伸长了手，想抓些葡萄即席做些葡萄酒，卡车司机则边呵斥我们，边留意不要冲下山谷。

和当地居民来些文明的邂逅，不是我们任务中的要项。某天晚上，我们在监督下前往利马索尔的酒吧，身边还有人护卫。那是某种军队公关形象的维护，因为有几个英国国会议员到岛上考察，想确定英国军队和当地民众是否相处甚欢。我们根本还没准备好踏入多民族社会。在这难得的场合，我逮到机会向一个美丽的塞浦路斯酒吧女郎眉目传情。我花了大把酒钱，就为了向她放电。为了加强攻势，我把椅子东挪西移，好来场更贴近的交流，但推椅子时却没对准她往下坐的美丽臀部，那可怜的女孩跌到地上，摔个四脚朝天。这个空军处男大兵的骑士生涯就这么突然结束了。

我在皇家空军升到二等兵，这军阶很愚蠢，且口惠而实不至，还获颁一枚可笑的“非洲综合勤务”奖章。理论上，我也见识了这世界。除了派驻埃及、肯尼亚和塞浦路斯，我也飞到亚丁和喀土穆，惊鸿一瞥令人屏息的尼罗河。但除了那匆匆几眼之外，大多时候我看到的，都是我不想知道的世界，被带刺铁丝网包围的世界。

虽然我未能成为皇家空军的摄影师，却也获得一样重要的东西：我的第一台相机。有人告诉我，他们在沿线送货到亚丁的路上可以用非常低廉的价格买到相机。我决定了，比起一对狮子皮非洲鼓，相机是我的毕生积蓄——30英镑——更好的归宿。就这样，我成了一台全新禄来的主人。那是台双眼反光相机，拍照时挂在胸前，往下看取景。当时我还不知道这也是1930年代伟大摄影师比尔·布兰特与布拉塞使用的相机。

我有一次搭上哈佛式战斗机，从空中拍摄肯尼亚皇家空军伊斯雷基地，几乎立即赚回部分费用。我做了150张明信片在营区内卖，一张一先令。另一批底片正在显影时，摄影部班长走进来，开始鬼扯：“有人在这里拼命捞钱，我要来查清楚。”他当然不在乎我做生意，他只是不爽我没算他一份。

我回到芬斯伯里时手头已经没钱了。我想这东西似乎没什么用途，也想不出来要拿它来干嘛，所以拿禄来当了5英镑。

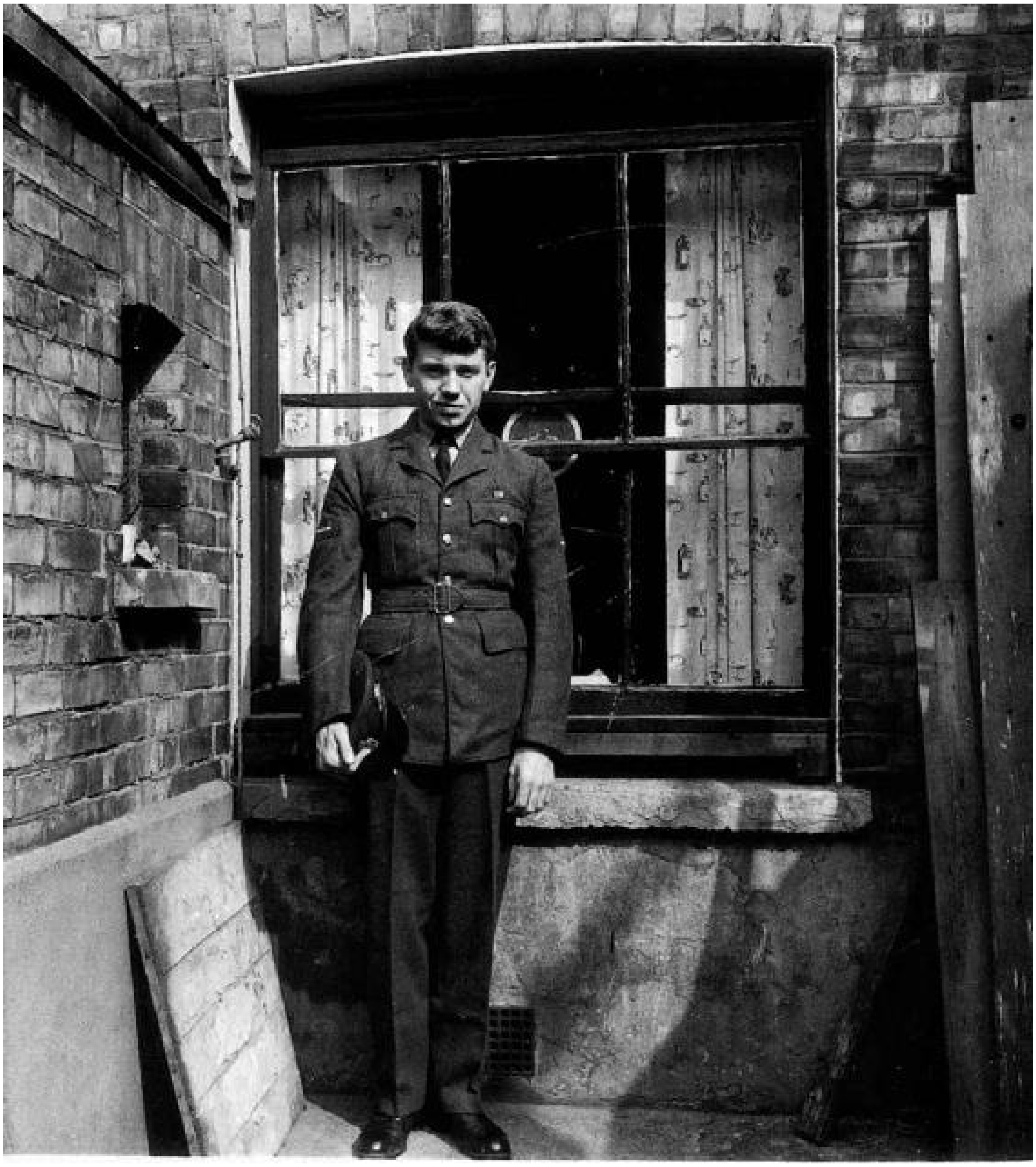
我母亲有一天问我：“那台可爱的照相机跑哪去了？”我说了，她回道：“真糟糕。”然后走出门，用自己的钱把相机赎回来。她这大方的举动改变了我的生命，非常戏剧性。

---

[1] 原文为tank，双关，既指槽、箱，也指坦克。

[2] 阿尔夫·加尼特（Alf Garnett）：英国电视节目里著名的角色，是个种族主义者，反动、自私且顽固。

[3] 埃奥卡（EOKA）：反抗英国的塞浦路斯极右翼组织。



穿着英国皇家空军制服的麦卡林，在芬斯伯里公园的家里用第一台禄来相机自拍，伦敦，**1955**年

07 谋杀案

一连串不可思议的事件又将我推回摄影之途，很不幸，这些事件都围绕着一桩谋杀案。

我刚退伍时有种感觉，觉得自己好像不曾离开过。芬斯伯里公园的世界依旧，人也没变。我不在的时候，母亲和楼上的男人起了争执。他经常喝得烂醉如泥，到半夜才回家，还拿皮带鞭抽幼子。有天晚上我母亲自己动手执法，用一个巨大石膏摆件（在汉普斯岱园游会赢来的奖品）砸他的头，楼梯间四处是血迹和石膏碎屑。她前往沃斯利警察局按铃报警，也签了保，保证遵守法纪。我想那个小男孩会很感激她插手介入。

另一件值得注意的事件发生在芬特希尔路：加勒比人首度在芬斯伯里公园落脚，惹恼了很多本地人。但我倒觉得他们善良又温和。

梅菲尔的拉金斯公司找我回去，并决定要让我那半吊子的摄影知识多少派上点儿用场，于是把我放进小暗房里翻拍素描。我自己学会冲洗底片，也更了解艺术家与动画师。他们都很随和。我那套整人把戏让我如愿以偿地熬完兵役，但在这里似乎不怎么管用。当然，我现在所谈的，是一个无法向书本求助的人在人文教育上一步步慢慢自我启蒙。我试着读书，却只觉得自己像个傻子。到了二十一岁，我的全部藏书就是两本小书，一本是绘画的，一本是野生动物的，都是母亲在我小时候买的，一本一先令。

老大帮还在油腻腻的咖啡馆闲晃，双脚翘在桌子上大做白日梦。唯一明显的改变是他们最近爱上了电影《大盗狄林杰》里的牛仔帽。我一拿到从当铺赎回的相机，就热切地想为他们的新造型拍些电影剧照式的浮夸照片。接着我野心更大，试着在不同场景中拍摄他们。我很喜欢操作相机，但不知道照片除了取悦拍摄对象，还有什么用途。

当时大家最喜欢在黑斯托克路上的小咖啡馆鬼混，老板娘是个壮硕的意大利女人，有个漂亮的女儿玛丽亚。那些男孩会问：“我们的烤

吐司可以夹玛丽亚的乳房吗？”然后她妈妈会说：“够了小伙子，正经点，要乖，不要调皮。”这对话一直到我当完兵都还很受欢迎。

七姊妹街的葛雷舞蹈协会成了周六夜晚的集会场所。很难想象这高贵的店名底下藏着多么不高尚的东西。伯特·阿赛拉提曾是摔跤冠军，一对耳朵像握紧的拳头，是魁梧到足以挡住大门的巨人。但即便是伯特也常分身乏术，只是帮派弟兄出于尊敬，仍会在口头上敷衍他。这地方声名大噪，吸引了北伦敦各地像乔治·拉夫特[1]和詹姆斯·卡格尼[2]在电影中演的那类人。他们为了找当地的扛把子单挑而跑来这里，下场通常是在地上倒成一片，像老式美国电影里被干掉的强盗。葛雷的店其实很像地下酒吧，方尖塔旋转灯在你脚下闪个不停，看起来像有一千只老鼠想逃出这房子。

女孩子会来这里，觉得可以遇到北非城里的亨佛莱·鲍嘉。我也被那种气氛及女孩子所引诱。就是在葛雷的店里，我遇上生平所见最美的女孩。她一头金发，大眼睛，名字叫克莉丝汀，和莫斯维丘的朋友一同来这里探险。照我们的标准，莫斯维丘已是相当高级的住宅区。

我对她一见钟情，和另一个也看上她的小伙子差点打了起来。他长得很帅，还不断激我：“我随时可以把到她。”他没得逞。我追到了她，还发现她性格甜美。我们之间没多少共通点，她非常聪明，有八门学科通过了中考（O-Leved），如果继续读下去，她大可进入大学。她在伦敦桥附近的非洲果品进口公司上班，懂法语，也会操作电传打字机，但出身并不显赫，父亲是邮差，住在附有浴室的政府公屋。我让她相信我爱她，两个人定了下来。

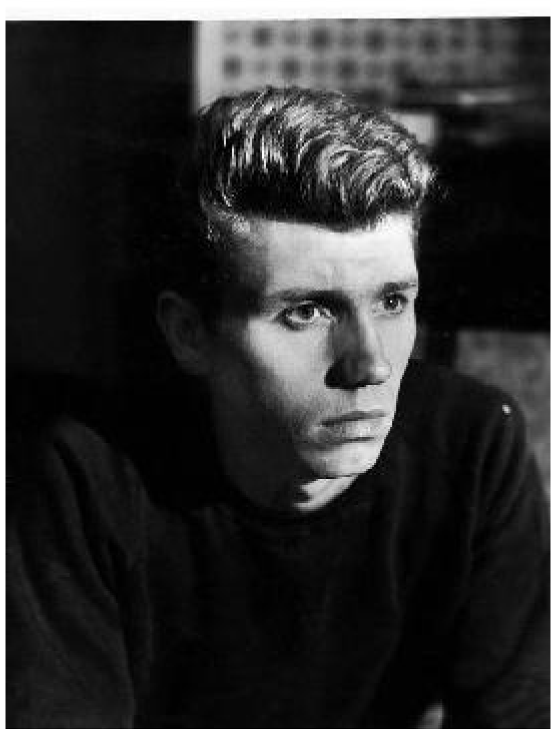
当年，小伙子必须遵守一套固定的模式。他得先浪子回头，然后在跟女孩子结婚安定下来之前，先约会两年。克莉丝汀的父母接受了我，大出我的意料，或许是我母亲用水管调教出来的那副身心健全的模样骗了他们。然而，即便有克莉丝汀的文明熏陶，我狂野的少年期仍未画上句点。有个家伙在巴士站惹到我，某天我找他单挑，打完架后，带着受伤的嘴唇和克莉丝汀到霍恩西市政厅跳狐步。但最诡异的一架，还是我在芬斯伯里公园的最后一役。

我们参加一个女孩的葬礼，她为了本地一个男孩子自杀，每个人心情都很差。在回家的路上，我这辆福特老车载着几个令人头痛的家

伙，其中一人要求在哈洛威路下车撒尿。他急着跑到巷子里，因此撞破了后视镜，我下车骂了他一句。我应该趁他还在撒尿难以还手时揍他，但我还没气到要打架，只是觉得不爽。接下来就看到他冲到我面前，朝我的脸挥砖块。我设法揍了他的肋骨，把砖块抢过来往他脸上砸，不停地打，直到他头破血流。我觉得这场架非得打出个你死我活。

然后我说："你打够了吧？"他拿头撞我的脸，算是回答。我们站在那里，都流着血，他平静地说："我想大概算平手吧。"

我们回到车上，我送他到皇家北方医院缝一缝头。我跟他不熟，但从此之后，他碰到我都会亲切地打声招呼。克莉丝汀对这类暴力感到不安，但从不曾对我变心。某次我们去看电影，结束后一道回到芬特希尔路的家，发现我母亲跟往常不一样，竟还醒着。她有消息要宣布。



唐·麦卡林，芬斯伯里公园，伦敦，**1955**年

“和你一起在葛雷的店鬼混的那帮人，他们惹了大麻烦。有个警察在那里被杀了”，她说。结果查出来了，这场纠纷的主角是一个年纪很大（以混混来说）的家伙。荣劳·马伍德，二十五岁，伊斯灵顿的鹰架工人。他带了把刀子到协会来，想摆平某桩复仇案。一般来说，大家只会用到铁拳套。他可能只想吓吓人，但各个帮派选好了边，在人行道上打起来时，有个警察想要站到两派人马中间，却遭人在背后捅了一刀。他死于失血过多。马伍德溜掉了，但他父亲劝他去投案。

接下来几周，我们这些芬斯伯里公园的居民聊来聊去都离不开这件凶杀案。它也使全国注意到不良少年与帮派暴力的问题日益恶化。在拉金斯，大家都向我打听这件事，我告诉他们，我家附近的几条街上住了许多帮派混混，我还和他们上同一所学校。老大帮并未直接涉入这起凶杀案，但我带了几张他们的照片到办公室，同事告诉我应该试着发表。有人建议我去找《观察家报》，那是高质量的周末报，关心社会，自由派，但我从未读过。

当年可没那些复杂的安保装置挡在报社门口。我穿着粗呢西装和麂皮鞋，就这样直接走进《观察家报》在都铎街上的办公室，也没事先约好，就被带到图片编辑台。那位图片编辑名叫克里夫·霍普金斯，他仔细看过我的照片，身子往后靠向椅背，以探究的目光看了我良久。

“这些都是你拍的？”他终于开口问。

“是。”我只答了这句话。

他说：“我喜欢这张照片，会用它。你愿意多帮我拍一些吗？”

我离开时非常激动，有人正式委托我拍更多照片，还找了个名叫克兰西·西葛尔的文字记者撰写报道。不过，芬斯伯里公园对那起案件有自己的一套说法。

我拍完那些男孩，走出黑斯托克路的咖啡屋，看到那辆眼熟的渥斯利汽车等在那里。我走近时，车门打了开来，传出执法人员友善的邀请：“上车。”

我说：“不要。”

“如果你知道怎么为自己着想，就上车。”

我上了车。第一次总是要拒绝，但也别太过分。这里的游戏规则就是如此。

“我们有理由相信你带着偷来的照相机窝在那间咖啡厅。”

我告诉他们相机不是偷来的。他们要求看收据，我当然没随身带着。他们提议到我住的地方找收据，否则我就得直接去警局。

我说：“好吧，但是帮个忙，别把车子停在我家外面。如果我母亲看到你们，你们麻烦就大了。”

他们笑了出来：“也就是说你妈妈很凶悍喽？”不过他们还是配合我的要求。我进了屋子，搜遍小柜子的抽屉才找到收据。老妈问我在干吗，我只回答我在整理东西，然后溜了出去。警察看过收据，油腔滑调地说：“先生，需要我们把您载回刚刚那个地方吗？”

我拒绝了条子的虚情假意，看着他们离去。那一刻实在很过瘾。当然，我也确实帮了执法人员的忙，如果我母亲逮到他们为了相机骚扰我，不用说，她会拿出最重的摆件砸他们的头。

那张照片登上了1959年2月15日的《观察家报》，占了半版篇幅，那年我二十三岁。

那张大照片是我在凶杀案之前拍的，照片里的小伙子穿着他们最好的西装，在帮客街（为了改善形象，已改名为瓦科特街）一栋烧毁的房子里大摆姿势。他们正打算出发到亚斯托利亚电影院一个下午，在那之前，我先把他们凑在一起。

如今，我比以前更看得出那是张优秀的照片。照片显示出拍摄者注意到了结构，那一定是出自本能，因为当时我还不知道那个名词是什么意思。照片的曝光也很棒，肯定也是出于侥幸，因为我没有测光表。

那张照片改变了我的一生。人们告诉我，就算我不是经由那张照片崭露头角，也会有另一张。

我不觉得情况一定会是如此。我不太能忍受拒绝，也没有成为摄影师的强烈欲望。假如我得拼了命才挤得进舰队街[3]，那我绝对到不了那儿。

---

[1] 乔治·拉夫特（George Raft，1901—1980），美国电影演员，舞蹈演员，以其饰演的黑帮形象著称。

[2] 詹姆斯·卡格尼（James Cagney，1899—1986），美国电影演员，曾出演电影《人民公敌》（The Pubic Enemy），第15届奥斯卡影帝。

[3] 舰队街（Fleet Street）：曾是英国报社的大本营，至今人们仍以之代称英国媒体。

帮客街的老大帮，刊登于**1959**年**2**月的《观察家报》

08 加紧脚步

不只那个警察命丧葛雷舞蹈协会，马伍德也逃不过一劫。受审之后，根据无情的死刑法，他被处以绞刑。对他们两人而言，七姊妹街那晚的事件是悲剧；于我，则是新生活的开始。

那些照片登上《观察家报》后，我被形容成电影工业里的静态摄影师，说得有点过头。我的工作只是翻拍动画图片，但是忽然间，似乎每个人都跑来邀我拍照。《生活》杂志打电话来，英国广播公司也是。伦敦西区一个剧团要我拍他们的演出。《新闻纪事报》和《星期日画刊》也打来了。《观察家报》也要我提供更多作品。拉金斯的电话响个不停，把大家都惹毛了。

虽然那是最有收获的时期，但我没有接案子的经验，也不知如何处理向我丢来的钱。当时周薪10英镑已是不错的工资，而《观察家报》付我的照片费是50英镑，这是我手头最大的一笔钱，也引导我往前迈一大步——到银行开户。在芬特希尔的家庭生活也有所改变。星期天我母亲都出外找《观察家报》，它在当地不是很畅销。电话也装了，好让我的新生涯不致干扰到拉金斯。

克莉丝汀到庞德街的公司上班，我们几乎每天到莱恩斯·柯那之家共进午餐，就像电影《相见恨晚》的特瑞沃·霍华德和西莉亚·约翰逊。我们边用便宜的菜汤和面包卷，边计划结婚事宜。然后我会冲到怀特查佩尔拍摄穷困潦倒的人，或四处抢拍青少年暴力事件。我甚至还为奈保尔拍摄他第一本书的封面。

我还是深感自己因学识不高而矮人一截。《摄影》杂志寄给我一篇评论，编辑在信中写道：照片中有许多出色的东西，其中最特别的是“非常世俗”。当时我想，这一定是很高的赞美，直到我在字典里查到这个字。即便如此，我还是鼓起勇气离开拉金斯，开创自己的道路。我的特约工作主要来自《新闻纪事报》《城镇》杂志和《观察家报》。比起以往，我更有自信沿着舰队街走进《观察家报》的报社。事实上，那是个奇怪的地方，一切似乎都很拮据，档案架和窗户仿佛

已有多年未清理，整栋建筑的光线像是出自伦勃朗的手笔。然而，在这一片暗淡中，我邂逅了报社那些既可爱又古怪的人物，如和蔼可亲的编辑大卫·雅斯托和珍·布朗，我发誓她只到我手肘高度，而且她的禄来和徕卡相机还是用购物篮装着的。

那期间我开始到英国各地旅行采访，住铁路旅馆，看着那些人在昏暗餐厅用早餐，每个人都小心翼翼，不敢让刀叉叮当响。我开始感觉到内心有某种尊严油然而生，全国性的报纸信任我唐·麦卡林，叫我去拍摄重要事件，又把照片刊登出来，底下还有我的名字。

我学得很快。在舰队街，你必须加紧脚步往前冲。你养成更快的感受力，因为速度非常重要。你总是想比身旁的人快。那是一种节奏，而不是训练，而我一直觉得不可思议，舰队街怎么会挑上我这么一个未经琢磨的人，直接把我插入更高电压的插座，就要我去看、去做我自己都没有把握的事。

我家的财务状况改善了，母亲把我们住的地方买下来，不久又卖掉，带迈克尔搬到空气比较干净的剑桥郡魏斯比齐。离开前，她安排好让我租下最高的两层楼，因为克莉丝汀和我结婚了。

结婚的时机不算好，我们穿着新衣服搭火车离开利物浦车站，要到无聊的东海岸度蜜月，却和一大堆要回营区的阿兵哥挤在一起，非常不舒服又引人侧目。我们回到每周房租50先令的家，然后我布置了新壁纸和木兰花瓷器，我觉得那会使芬特希尔路高尚一些。我也装修了一间兼具暗房、厨房与浴室功能的房间。铁皮澡盆放在火炉边，好方便取热水。除此之外，我们只有几件家具和一架可移动的电视机。客人上门坐在椅子上时，我们就坐在床上。克莉丝汀的父母觉得女儿沦落到全世界最不像样的地方。住我们楼下的人懒得把空牛奶瓶放到屋外，我们听到他们把瓶子放在水槽里用铁锤打碎。

我开始抱着怀疑回顾芬斯伯里公园，但也不是毫无眷恋。我不觉得我背叛了自己的根，但我知道自己还没全然融入这个世界或另一个世界，正处于不稳定状态中。两个世界都不容闪失。我很怕和满肚子学问的记者相处，也日渐明白摄影记者的地位远低于文字记者。我天生就不向这种态度屈服，而且，即使我强烈察觉到眼前的天地日益开阔，仍觉得困惑。

在早年那些建立自信的日子，有两个报社记者帮了很大的忙。菲利普·琼斯·格里菲斯，本身也是优秀的摄影记者，他介绍我使用宾得135单反相机，我买了一台二手的，被降级的那部禄来120双反相机则安静地躺在书柜里。那部新玩具很轻巧，可以举在眼睛前面取景，还可以换镜头。《观察家报》的文字记者约翰·盖尔激励我像他那样尽可能冒险犯难。在一个风雨交加的晚上，我们采访英吉利海峡泳赛，因为太危险，主办单位已经要参赛者别再下水，他忽然问我敢不敢和他一起下海玩。他被汹涌的海浪抛上抛下，同时大叫："下来啊，麦卡林，你他妈的胆小鬼！"有如瓦格纳的鬼魂在夜里呼喊，至今我脑海里还回荡着他的大嗓门力促我追上的叫喊。

我和克莉丝汀在花都补过我们俗气的蜜月。就我来说，我是在巴黎下定决心要过冒险生活。说到底，专业的新闻摄影，巴黎才是大本营，这里有《巴黎竞赛》画报，还有像马格南这样伟大的图片社，所以，若我还想认真看待我的工作，便不能忽视巴黎。这一切都是一个法国佬引起的，他勾引我漂亮的妻子，而我就像在芬斯伯里公园葛雷协会干的那样，对他饱以老拳，再送上不雅的威胁，当然他听不懂我的臭骂。这场面把我的小妻子惹哭了，我们到咖啡厅坐下，我闷闷不乐地翻阅杂志，然后看到了一张东德军人跳过铁丝网的惊人照片。那时柏林危机和柏林围墙才刚揭开序幕。突然间，我看到我的摄影必须走的方向。我大声说出："我一定要去柏林。"

我那位妻子没有被吓到，也没怨言。的确，她鼓励我去做，我欠了她太多声感谢。她永远支持我，虽然当时她还没想到日后她将不断为食物忧虑。我不断出发，一次次走向越来越远的国度，走向危险，好像想要自杀一般。

我们缩短第二次蜜月行程回到伦敦。我赶到《观察家报》，但是他们对我去采访柏林没啥兴趣。我对编辑丹尼斯·哈克特说："好吧，但不管怎样，我明天还是要去柏林。"我已满腔热血。

光是机票就让我荷包见底，42英镑，我一个月的收入。我带着哈克特语气有点怜悯的介绍信去找《观察家报》驻柏林通讯员，很快就置身柏林艺术家聚集区的豪华饭店，与猖狂而生气勃勃的帕特里克·欧唐纳文面对面。他总是佩戴一朵康乃馨，脸上有条明显的疤痕，他后

来告诉我，事情发生在二战期间，那时他是皇家禁卫军军官，有一回他的坦克车冲上横过马路的电线，他很不聪明地站了起来。

他说："我将带你好好看看柏林，你有兴趣吗？"

我岂止有兴趣。我无法拒绝跟着当代的伟大记者杀进柏林最热闹的夜生活，即使喝一杯啤酒就足以让我头晕，而我真的就这么醉了。此外，当时柏林仍未经历战后重建，还是勒卡雷的柏林，也还是1930年代的地下社会情调。在一间酒吧里，我们看到一丝不挂的女人骑马走在铺着沙子的擂台场上。帕特里克兴冲冲地想爬上那匹马，身着长大衣的男子把我们给请出场。我们就这么疯了一整晚，从这家酒吧到那家酒吧。

第二天一早我去找帕特里克，他完全没被前一晚的放浪形骸影响到，还戴上一朵新鲜的康乃馨。我们前往腓特烈大街，看他们用炉渣砖筑起柏林围墙。美国士兵架着机枪，神情紧张地站在门廊前。我拿出我的禄来和宾得小相机拍照。

凭着那些柏林围墙的照片，我真正打进舰队街的新闻世界：《观察家报》跟我签了每周两天15基尼[1]的合约。这是很大一笔钱，我终于可以在柯尔尼·哈契巷购置小房子。一年后，我第一个儿子保罗在这屋里出生。那些柏林照片也获得"英国新闻奖"的最佳系列报道奖。我能感觉到自己的抱负越来越大，体内的血液奔腾不已。我像是学成下山的选手，摩拳擦掌，只等着迎接大竞赛，只等着全世界的认可。在二十八岁的年纪，我雄心勃勃，还有《观察家报》与《照相机》杂志的图片编辑大力吹捧，我已准备好接下国际大事的任务。没过多久，这样的机遇降临时，我还不知道那次的体验会是如此强烈。

---

[1] 基尼（Guinea）：1基尼等于1镑1先令。

美国与东德边防，弗里德里希大街路口，柏林，**1961**年

西柏林人看向柏林墙的另一边，柏林，**1961**年

柏林墙另一边的东德士兵，**1961**年

09 首次试炼

我想在塞浦路斯一试身手。然而，在到达尼科西亚，走进雷得拉皇宫饭店的酒吧时，我对自己仍没什么把握。我和这群自视为精英的国际媒体大军素不相识，他们看起来当然也没什么兴趣认识我。有几张脸带着期待转过头来看，又一下子撇开了。他们是在找老朋友，脖子上挂着相机的无名小卒新来乍到，他们可没兴趣搭理。当有个家伙走过来找我说话时，我松了口气，心生感激。他说："刚到吗？"然后就开始帮我恶补。塞浦路斯自我当兵之后发生了很多事，而我只略知一二。塞浦路斯已经独立，希腊裔主教马卡里奥斯当上了总统，希腊人和土耳其人的关系从很差恶化到糟透了。当地还是看得到大批英国士兵，但已不再是大英帝国强权的延伸，而是担任内战的调停者。偏远的土耳其村庄发生了很多暴行，而且，我这位新朋友认为情况还会更恶劣。

我们又聊了一阵子，我忽然明白我这位指导者对我的兴趣不只在专业方面。他是同性恋者。这么一个肌肉发达的专业战地记者竟会有性取向的问题（当时的社会还是很蒙昧的），我毫无心理准备。我后来才知道，不是只有异性恋者才具有能力与勇气，但当时我匆匆结束了对话，另外找别人聊天了。

我找到一位瘦高个儿，名叫唐诺德·怀斯，《每日镜报》的摄影记者。另一个好人是《观察家报》的伊凡·叶慈。叶慈一直在写希腊东正教教会的报道，冲突忽然爆发，打断了他虔诚的研究，他也立即就地成为采访记者。就这样，我和教会记者一同踏入我第一个战场。

正牌的战地记者都受到刻意误导（我后来才发现，正牌战地记者经常如此），在英国皇家空军安排下参加导览团，从空中环岛一周。

伊凡和我被留下来，得自己想办法。我看不出来会有什么大事，动乱地区似乎都如此，同样地，我是在日后发现了这件事。除了回我以前服役的埃皮斯科皮与拉那卡皇家空军基地等老窝闲逛，好像也没

什么更好的事可做。伊凡得赶回去赴晚餐约会，但光是可以看到阿波罗神殿，就足以让他兴致勃勃地跟来了。

利马索尔与埃皮斯科皮附近没什么看头，除了屋顶上瞪大眼睛的大批英国伞兵。他们侦查到希腊人正在动员，担心会出事，但不知道会出什么事。事发之时，我们正从利马索尔的郊区赶回，好让伊凡来得及赴晚上的约。

我们经过土耳其区，就在这时候，听到可怕的“啪啦啪啦”声。

“该死的，排气管坏了。”我火气来了。

我们下车走到车后，却发现排气管完全正常。我听到的是两挺布伦机枪从车顶扫射而过的声音。

“天哪，伊凡，我们陷入战火了。”

当时已接近傍晚，而我们还在土耳其区的深处。我对伊凡说：“我想留在这，这里看来像是会有事情发生。”

我把车开出去，让伊凡搭上出租车，然后回到原地，正要停车时，看到一群人手持武器蹲伏在马路上。他们穿着老旧的英国大衣，头戴蒙面毛线帽。我走向前问警察局在哪，他们朝我扑来，我在土耳其护卫的严密监视下进入警局。经过几个小时的讯问，警察放了我，在半夜把我带到医院。这原本是小区活动中心，在战时改建成医院。

一夜睡不安枕，我很早就被叮当声吵醒，原来是一颗子弹打中我床后的窗户铁栏杆。接着枪声大作，越来越频繁。子弹呼啸而过的音量远比我预期的大，枪林弹雨的真实感远远超过了好莱坞电影胆敢表达的任何东西。

畏惧、害怕与某种兴奋混在一起，令我浑身颤抖。当时我还不知道究竟发生了什么事：约有五千个武装希腊裔民兵偷偷包围了利马索尔镇上这个小型土耳其聚居区，并从街角和屋顶开枪。为了安全，土耳其居民已经疏散到公共建筑物里，并计划反击。

我走出来，进入这场枪战的中心，躲在装甲车后面，误以为它可以掩护我。这个位置很有利，我拍到了那张日后引起很多讨论的照片：一个土耳其枪手跑步现身，影子清楚印在墙壁上。

我当时冒了个险，日后再也没胆这么做。我下定决心面对恐惧，不为其所动。战场一转移，我就跟着往这儿跑，往那儿跑，到处跑。我绷紧了神经，感到自己完全被猛烈的战况给围住，肩上扛着沉重的责任感——我是现场唯一的记者，一定要把眼前的事记录下来，传到全世界。我从这条街跑到那条街，设法不漏掉每幅重要画面，并想办法尽量靠近。结果是，我卷入了记者（尤其是拿相机的记者）绝对不愿面对的处境中。我有几张照片是在狙击手的射程内拍到的。

那实在很疯狂。战斗持续一整天，我觉得好像过了一辈子那么久。在某条街上，我看到收容无辜居民的电影院遭到猛烈射击。我看到有人误入战场（这可能发生在你我身上），跑进街角的商店。有些人搞不清楚发生了什么事。有个老妇人困在交战双方的火网中，旋即倒地，一个老人出来救她，我想是她先生，那看起来有如她只是提着菜篮子跌了一跤。她躺在血泊中，而他也被同一个狙击手射中，倒在她身边。

我看到妇人顶着床垫挡子弹跑来跑去，就像她们戴着头巾挡雨。

利马索尔，塞浦路斯，1964年

我心惊胆战地看到一栋建筑物抵挡不住战火，里头防守的土耳其兵与居民如洪水涌出。妇女和儿童也开始跑了出来。我记得自己放下相机，冲过火线，把一个三岁小孩抱到安全的地方， 他母亲在他身旁尖叫。几年后，我发展出一套守则，好在战场上把自己拉回去拍照。但当天工作时，我没有理论可循，一切全凭直觉。

我了解塞浦路斯冲突的部分起因，也想借那张枪手照片表现出来。那只是东地中海地区大胡子式、半黑道的种族仇杀暗流，或人们所说的男子气概。在这里，情况非黑即白，只有情绪上的事实，没有值得怀疑的灰色地带，或需要考虑、同情的问题。这种易受挑动、以侵略与复仇为自豪的男性骄傲与尊严，原本就已一触即发，如今全都在艳阳的炽热中付诸行动。

然而，跟那场枪战比起来，更令我永志难忘的是我与战争大屠杀的首次平静相遇。事情发生在一座土耳其小村落，名为阿伊欧斯－索左梅诺斯，离尼科西亚约十五英里，里头都是石屋与泥屋。我在村落外下车时，看到牧民正把牲畜赶出村子放牧，四周非常安静。我拍到一个漂亮的女孩子，大约十八岁，戴着头巾，手上拿着双管霰弹枪。她庄严地走开，头抬得高高的。我听到远处的哭声，也闻到烧焦味，察觉出附近有人死了。我听到人声，便爬上小丘找人。几个英国士兵站在一辆装甲车旁，我走上前去说“嗨，嗨”，仿佛我是在萨默塞特乡间散步后遇到他们。

其中一个士兵说：“早，想看看死人吗，兄弟？那边有一个。被霰弹枪打中脸，不是很好看。”

我心想，天啊，我有胆子面对这个状况吗？

我走到那人脚前。他双脚张开，而我的眼睛顺着他的身体看到他的脸，残存的脸。我看到深棕色的眼睛直瞪着，有如看着天空。我回想起父亲过世时。我心想，死亡就是这样。我心想，这很糟，但还不算太糟，我还可以忍受。

我走开时，那个士兵说：“喔，那屋子里还有两个。”

我走到那石屋边，敲了敲窗子。一片死寂。我转了门把，打开门。温暖湿黏的热空气被清晨的寒意给赶了出来。我看到的是场黏糊糊的屠杀。地板上布满了血，有个男子趴在地上，另一个直直仰躺着。他身上没有任何伤口，或者说，看不出有伤口。现场悄无声息。我进到屋内，关上门，闻到有什么东西烧了起来。在另一个房间，我发现第三个死人。有三人死去，父亲和他的两个儿子，一个二十出头，另一个稍微大点。

大门忽然打开，有个女人领着众人进来，我稍后才得知她是最年轻那名死者的妻子。两人几天前才结婚，礼物还放在前面的房间，全在枪战中给打烂了。破掉的杯子、盘子、玻璃器皿和饰品，都是亲友带来的结婚贺礼。

现在我的麻烦大了，我想。他们会认为我闯进他们家。我已拍了照，我的罪行不只是法律上的私闯民宅，还冒犯了死者及大家的情绪。那个女人捡起一条毛巾覆在她丈夫脸上，然后开始哭泣。

我记得自己说了些笨拙的话：原谅我，我是报社派来的，而我不敢相信眼前所见的一切。

我指着手中的照相机，请求他们让我记录这场悲剧。有个老人说："拍你的照片，拍你的照片。"他们希望我拍下来。我这才知道，这里的人大部分都希望能表达和记录他们的哀伤。他们非常强烈地表达哀痛。不只土耳其人和希腊人如此，这是地中海住民的习俗，一种表现得非常外放的哀悼。

知道自己获准拍照后，我开始用非常严肃且具尊严的方式来构图。这是我第一次拍摄这种意义非凡的题材，让我觉得仿佛有张画布在我面前，我一笔笔画出，致力于讲述一则控诉的故事。

我后来才明白，当时我是想按照戈雅为战争作画或素描的方式来拍照。

最后，那女人跪在她年轻的丈夫旁，抱住他的头。我当时还很年轻，却也了解那种痛苦，我发现自己很难抑制夺眶而出的泪水。我走出屋子时失魂落魄。我脱水了，嘴唇黏在一起。

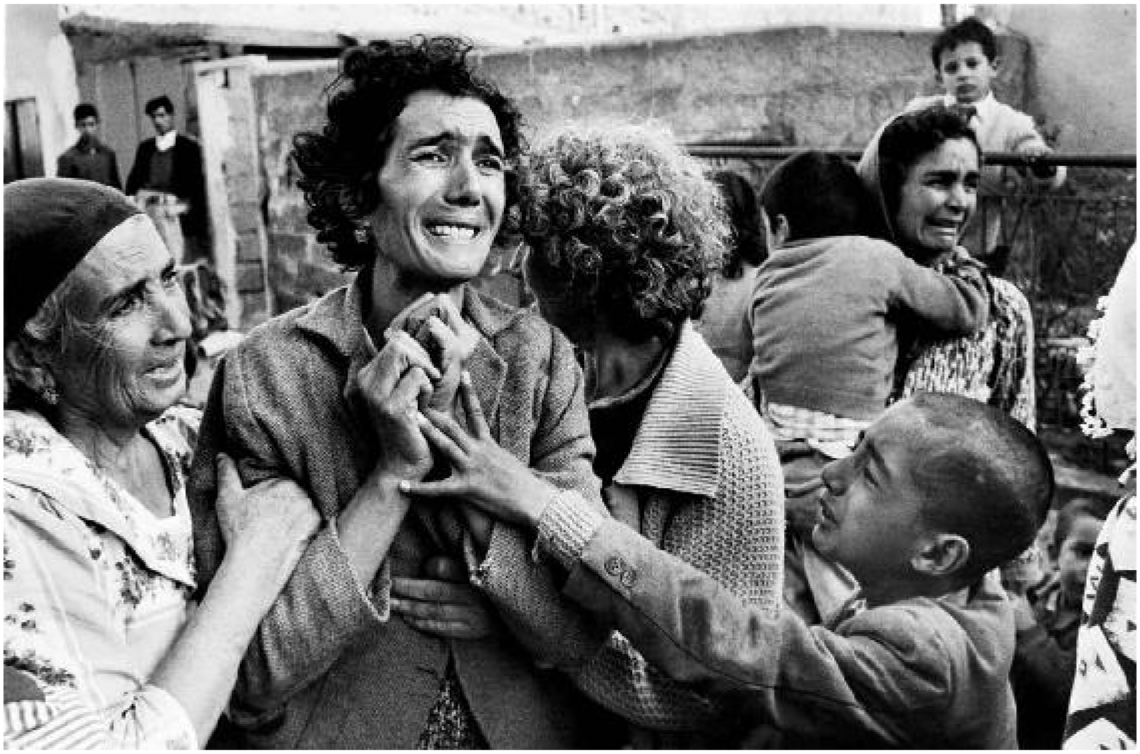
我想，在那一天我长大了。我稍微能够摆脱个人的怨恨。我觉得生命对我特别苛刻，让我被迫疏散，给我芬斯伯里公园，在我还小的时候夺走我父亲，等等。那天在塞浦路斯，当我看到别人失去父亲，失去儿子，我觉得我可以在这经历中看到自己，我的遗憾不再只是我个人的东西，而变成普遍的情绪。于是我可以说："好吧，我并不孤单。"

第二天，在另一座村子，我拍了一个土耳其家庭，他们家的牧羊人在山丘上遭到射杀。可怜的牧羊人当然是好欺负的活靶。他们正在做一副勉强堪用的棺材，牧羊人的儿子在一旁看着，那是个小男孩。我当年迎接从医院送回的父亲遗体时，年纪大概就这么样大。在仪式般的奇特庄严感中，他们把那颗打穿牧羊人的子弹送给我。这类经验是一种试炼，但我同时也觉得是种恩典。他们用一种无法解释的方式教导我如何去成为一个人。

塞浦路斯为我带来自我认识的启蒙和所谓同情心的萌芽。我发现自己对别人的情绪体验能够感同身受，并静静地接纳、传递出去。我觉得我有一种特别的洞察力，对于眼前发生的事情，我能够分辨、瞄准其本质，并在光线、色调与细节中看到这个本质。我也发现自己有极强的沟通能力。

在我的照片中，我希望捕捉到一种不朽的画面，能够代表整个历史，并具有仪式或宗教画的影响力，好烙印在世界的记忆中。虽然当时我还无法实现这种想法。

不久后我便知道，我第一次拍的战争照片有某种冲击性。这些早期的照片获得录用，《观察家报》在往后几周又两度把我派到塞浦路斯。



悲恸的土耳其妇女，塞浦路斯，**1964**年
作品获得当年世界新闻摄影比赛（**WPP**，荷赛）“年度照片”

18岁的土耳其少女，塞浦路斯，1964年

土耳其妇女与她丈夫的尸体，塞浦路斯，**1964**年

查佩尔市场，伊斯灵顿，伦敦，**1963**年

10 素行不良

我年少轻狂，不怎么尊敬舰队街的保守派。他们什么都批评，从我不入流的穿着到我的相机尺寸，还抱怨我完全没有能力辨别何时何地拍照才恰当。我出城时会在车子行李箱里放把霰弹枪，遇上盗贼时才好应付。这个习惯很令别人吃惊，觉得我不怎么守正道。

年纪和我更相近的人则对我有些好奇。他们看得出我有点才华，但是不懂我这么无知又顽固，要如何发挥天赋。他们企图教育我："不对，不对，唐，你全搞错了！不行，你千万不能那么说……"最后我开始听他们的，也意识到从我口中吐出来的话有多吓人。但有些事我永远学不会。我无法忍受被称为"我的摄影记者"，好像我只是文字记者的个人财产。我也痛恨各种形式的编组，因而常惹上麻烦。有一次，我发现采访马堡大厦"英联邦总理会议"的摄影记者全排成一排，有如系着皮带的猎狗。有些带着老式单张底片大相机的记者嘲笑我的135小机器，并命令我定机位，别跑到前方破坏他们的画面。我为什么要听命这些人，或被当成流浪汉揶揄？当那群首相、总理到达时，我开始冲到这里、那里，到处拍特写。我坏了他们的所有规矩，换来他们的咒骂。

此外，我太常跨越采访线，差点遭开除。1964年工党一掌权，我就被派去拍摄哈罗德·威尔逊。我抵达下议院，《观察家报》专栏作家肯尼思·哈里斯将在阳台上访问这位新任首相。我从首相的政治秘书玛西娅·威廉斯那里拿到预先安排好的详细采访计划。两个人俯瞰泰晤士河谈话时，我就站在威斯敏斯特大桥上，一准备好要拍照就打个信号。我站定位置，此时，一阵风把首相的头发吹得到处飞。肯尼思·哈里斯拿出他的梳子，机敏地把威尔逊的头发梳回原位，而我则兴高采烈地发狂抢拍。

我回到办公室后，把所有底片交到暗房冲洗。暗房的小伙子们将肯尼思·哈里斯替威尔逊梳头发的底片洗成几张16×20的照片，还朝我咧嘴一笑。16×20的照片对所有报纸来说都太大了，但拿来当恶作剧

海报倒是很棒。很不幸，其中一张照片落到报社副总编辑肯·欧班克的手中，而我就被叫到他的办公室去解释。

“我是很欣赏你掌握快门的时机，”欧班克说，“还有你身为摄影记者的洞察力，但我还是很痛心，别人因为完全信任《观察家报》才给的机会，却被你给利用了。因此我要当着你的面把底片剪掉。我真该开除你。如果这些照片公之于世，后果得由报社承担。”

我并不是因为拍了那些照片而挨骂，他们是气那些放大的照片到处乱摆，任何人都可以拿走。如果照片流出这栋大楼，会损害威尔逊政府，也会危及《观察家报》的名声。我受到该有的训诫，整件事很快就平息了。

和弟弟比起来，我的麻烦算是小意思。在我拍摄首相时，他惹了点小麻烦。迈克尔小我七岁，是芬斯伯里公园更具国际视野的新世代。他被迫在威斯毕奇躲了一阵子，又设法回到伦敦他那帮兄弟那儿。那帮人马开了日后欧洲足球流氓的先河。有一天他从欧洲回来，满身淤青，一只眼睛张不开。他们在比利时奥斯坦德市一家咖啡厅外推翻一辆雪铁龙老爷车，被警方给逮到。迈克尔逃离了现场，却在街角撞上一批正要拿出警棍的增援警察。他设法逃脱了，但也遭到一阵毒打。

他觉得他可以加入法国外籍兵团以躲过警方追缉，就像日后的《火爆三兄弟》那样，但我没把他的轻率提议放在心上。在穷困的芬斯伯里公园，居民可不习惯做那么前卫的事。然而，他真那么做了。不久后，我收到外交部的正式来函，问我知不知道弟弟的下落。看来比利时当局急着要引渡他。我把那封信直接丢入火炉。

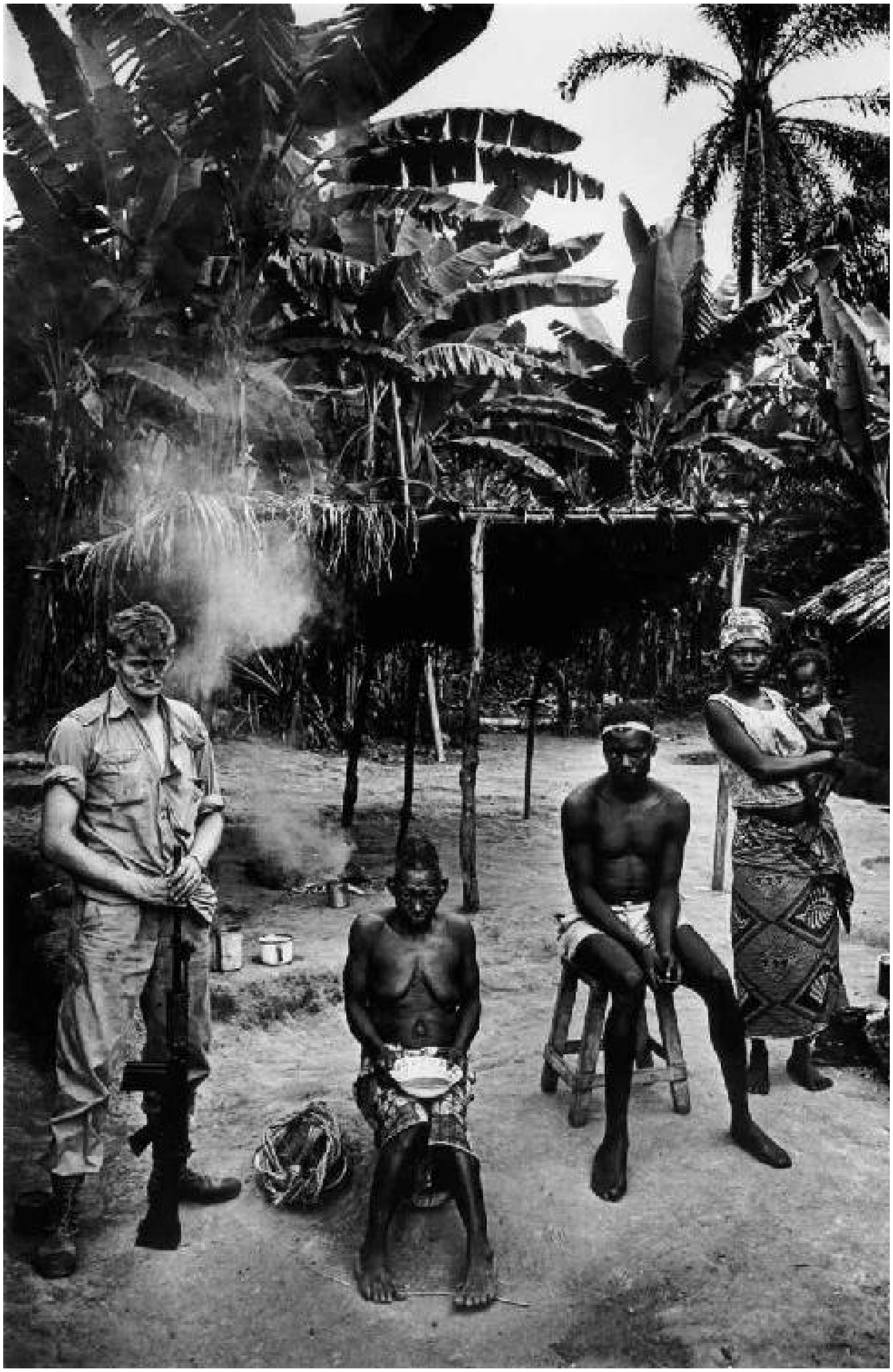
至少他还保有某种自由，我在芬斯伯里公园的许多伙伴都还关在监狱里。他们会写信跟我要书，一次寄一本，狱方只许寄这么多。我无法摆脱在两个世界间摆荡的不安，《观察家报》办公室那自诩知识分子的气氛也令我不自在。我很高兴有通电话再度派我去报道战争，当时我已经开始认为那是我的地盘。这一次是到非洲。

To make you hear, to make you feel, to make you see.

——Joseph Conrad

第二部 进入战场

刚果，1967年夏



刚果，1967年夏

11 与雇佣兵同行

我飞到刚果，带着满肚子惴惴不安。对这片食人族的前领地，我听过许多邪恶的传闻。约瑟夫·康拉德[1]称此地为“黑暗的心”。当时为1964年11月，情况是：总统卢蒙巴已遭暗杀， 支持他的邪恶叛军开始残害当地白人，并劫持传教士当人质，而白人雇佣兵正前往解救。这一切都发生在北方几百英里外，我得想办法到那里去。那地方叫做斯坦利维尔[2]，日后变得恶名昭彰。

我降落在刚果首都，热腾腾的人间地狱利奥波德维尔（现名金沙萨），也是唯一能通往斯坦利维尔的地方。我发现这里和我的目的地相隔将近1000英里，中间是没有道路、无法穿越的丛林及鳄鱼横行的河流。和其他新闻记者一样，我一头冲进利奥波德维尔闷热的廉价酒吧，怀疑自己究竟能如何离开，还有，这种世界尽头的处境是否并不代表无路可走。

对那些好命当上文字记者的人来说，这家酒吧本身就说尽了刚果所有的悲惨故事。军火贩子、狡猾的矿藏勘探人、搞试验的药剂师、烂醉的雇佣兵、被困在当地的飞行机组员，还有比利时农场主人，工人不听话就把他们的手臂砍下来的那一种，以及世上最邪恶的亡命之徒，全都聚在这里。偶尔有卑微的非洲“小传教士”找上他们，说自己有多么熟读圣经，请求他们赏赐一点食物。

对摄影记者而言，这些传闻都派不上用场，所以他们迫切需要新闻。约瑟夫·德锡尔·蒙博托的恐怖之名不胫而走。他掌控了军队和治安，下令禁止任何记者离开利奥波德维尔，据说已有一名记者遇害。

同时，北方的乱事变得相当棘手。流言四起，传言反叛部族“辛巴”（即狮子）在斯坦利维尔的大广场上大啖政府官员的肝。冲伯总统派出一支部队前往援救，里头有比利时伞兵、蒙博托在刚果部队里的人马和各种国籍的雇佣兵，全由一个爱尔兰人率领，人们称他“疯子”麦克·霍尔。这军事任务进行时，斯坦利维尔的所有日常交通都停摆了，只有军方可以自由离开利奥波德维尔，这让我想到一个点子。

我打一个外籍雇佣兵的主意。他在我下榻旅馆的酒吧喝酒，肌肉发达、个子矮小，戴着士官臂章，看起来神秘兮兮。他有一对不寻常的眼睛，透露着这人若给惹毛了，会很难搞。

“你是英国人吗？”我问他。

“是啊，我从伦敦来的。”

我告诉他我是《观察家报》的记者，这倒不全然属实。事实上是德国《快客》杂志派我来的，但我觉得《观察家报》的名号对非洲的英国人比较管用。“我去斯坦利维尔的机会有多大？”

“你嘛，门都没有。”那个士官答道。他看起来没有敌意，我就继续问他。

“你们什么时候出发？怎么去？”我问道。

“我们两天后飞走，搭大力士运输机，美国飞机，美国飞行员。”

“我有可能弄到军服吗？”我又问。

他看看我，笑了。我觉得他开始有点喜欢我这个抱着疯狂念头的蠢蛋。他和所有雇佣兵一样，脑袋已经变得有点疯狂。

“可以把我带上去吗？你们睡哪里？有几个人？我弄得到靴子吗？”

我不断问他问题，然后在不知不觉间，诡计成形了，而这个士官朋友（他叫艾伦·墨菲）也愿意帮我。

到了约定时间，也就是出发前一晚，我溜进雇佣兵的营房。那是餐厅改装成的宿舍，在刚果河对岸一间破破旧旧的旅馆里。我穿着墨菲帮我弄到的服装，包括丛林靴、卡其色军服与他们称为“第五突击队”的绿扁帽。我静静躺在一票打呼的人旁边，睡得不怎么好。外头下着雨，雷电加交。

墨菲之前就跟我说，“如果这事穿帮，你要自己想办法。我会尽量帮忙，但如果搞砸了，我可不认识你。”

五点钟，我在半梦半醒中，这些话还在我脑子里回荡。天色半明半暗，大雨仍滂沱下着，身边那些人嘀嘀咕咕，我搔着头，穿上了靴子。前往斯坦利维尔的想法忽然变得一点都不吸引人了。

墨菲走过来，用他不寻常的眼睛前后打量我，像只做记号的公狐狸。他一声不吭。

外头有部卡车熄了火，雇佣兵爬上车，其中一人配着德军的铁十字勋章。我们很快就被运到军用跑道，从卡车后头跳下来时，我觉得自己的腿都软了。

一个穿短袖衬衫、领子敞开的人喊话："排队，弟兄们，排队。"他个子矮小，但很有威严。我确信眼前这人是我生平首见的中央情报局特务，也确信自己卷入了美国在刚果的秘密大行动。

他对照板子吼出名字。我只听得出墨菲这个名字。每点到一个，就有人出列上了飞机，一架巨大的大力士运输机。很快的，现场只剩三个人，发抖的那个就是我。我感到自己正在缩小，而我装着相机的军用包包（不比学校书包大多少）似乎胀大到不可思议。玩完了，游戏结束了， 我这么想着。我沮丧地想起蒙博托警卫的名声，并思考该怎么应对才能确保自己能安全出境。

"你叫什么名字？"

我像军人那样（但愿如此）粗声粗气地报出名字。他从上到下仔细看了名单，然后又看了一遍。马上要出事了，我觉得，事情要爆开了。他抬起头严厉地看着我。

"没在这上面。"

"应该有啊！"我吼着。

"怎么拼？"

那名字的发音像粗犷的爱尔兰人或苏格兰人，是爱惹麻烦的雇佣兵会有的那种名字，大声拼出想必充满魄力，因为他突然说："好吧，上飞机。"

我紧张到了极点，一度难以站立走动，随即兴奋到难以自持。爬上飞机时，我情绪很激昂， 心里还偷笑。我不只耍了刚果政府，还摆了中情局一道。

这种心情在航程结束前就阵亡了。飞机的引擎减速，准备降落斯坦利维尔时，我的心情也跟着下沉，不安感再度袭来。接着这架C-30的机尾舱门放了下来，我的第一印象是死亡的刺鼻味，我在塞浦路斯就已明白它所代表的意义。

比利时伞兵比我们先抵达斯坦利维尔，已杀死很多人。可怕的肿胀尸体躺在太阳下，戴着白色口罩的人正默默从长草堆里抬走这些尸体。我们还来不及下飞机，斯坦利维尔的死亡恶臭就给吸进了飞机里。

走进烫死人的热浪时，我明白过来，这里更糟糕，比我在塞浦路斯目睹的一切都要糟糕得多。我听到爆裂的响声，那是小型武器开火的声音，偶尔还听到沉沉的重击与碎裂声，迫击炮发射了。战斗还在进行，残杀还未止息。在非洲，要停战很难。

我们在史坦利饭店走下卡车，那里大量供应免费啤酒。雇佣兵经常借酒壮胆，我也需要来一杯。我灌下一杯啤酒后，一辆吉普车就来了，在枪声中，我听到车门甩上，有人厉声下令。人们开始往外跑，墨菲装作不认识我。

“你的装备呢？”我还犹豫不决时，有个军官过来问我。

“我从卡提玛[3]来的。”我胡诌一通。

我坐在吉普车里，戴着别人塞给我的钢盔，还有一把我不想碰的步枪。有人说我们要去河对岸执行他们口中的“清理战场”任务。“清理战场”，机场四周之所以有肿胀的尸体，这就是部分原因。我开始反省，我把自己拖入了困局，一个最丑恶无耻的巨大陷阱，毫无权利、法则或豁免权，还和世上最残暴的一群人混在一起。

雇佣兵在码头边分组，准备渡河，旁边是一大堆等着放流的木材。木材旁有二十个年轻非洲人，每个人都坐着，每个人都在流血，有的看起来像十七岁，有的或许更年轻。他们都遭过毒打，有的看起

来像被活生生剥了一层皮。我后来知道这些人就是“狮人”，在利奥波德维尔被称为“辛巴”。他们在这里一律都叫“年轻人”。我并没有摆出太专业的样子，只是走上前去，匆匆忙忙拍照，就马上把相机收起来。

“这是怎么回事？”我问雇佣兵。

“喔，他们待会儿就要杀死这些人。你等一下就会看到他们。里头有个很恶劣的黑人宪兵队长，彻头彻尾邪恶的王八蛋。他准备要干掉那些人。他一整个早上都在朝他们开枪。他会把他们带到河边，朝他们后脑袋开枪，然后把他们踢到河里喂鳄鱼。”

看到这群人悲惨地坐在那里等死，我受到难以抵御的冲击。

身为一个惹麻烦的目击者，我也了解到自己岌岌可危的处境。小型武器的爆裂声越来越激烈，我可以看到非洲人争先恐后离开渡口，慌慌张张，脸色憔悴，四处张望，拼命跑，好尽可能远离对岸。雇佣兵扛起重机枪和布朗宁机枪，开始登船往回走。我一直看着那群等着处决的年轻人，有的被绑着，有的没有。我发现一项关于战争与杀戮的全新事实：人类壮大自己以逞凶，借由羞辱、拷打、折磨受害者来压抑自己的卑懦。受害者则等着被杀。

斯坦利维尔（今基桑加尼），刚果，1964年11月

斯坦利维尔（今基桑加尼），刚果，**1964**年**11**月

我们站在码头边，有个人说：“老大要你们到河对岸去。”他接着问我：“你有枪吗？”我说有，然后回到吉普车里，坐得低低的。我看到所有雇佣兵灌着抢来的威士忌，好鼓起勇气、消除恐惧。

接下来那个英国军官问我：“你说你来利奥波德维尔之前在哪里？”我又跟他说卡提玛。

“不对，你不可能在那里。”

我想我最好从实招来，至少尽量说实话。我跟他说我替《观察家报》工作。

他去找无线电联系麦克·霍尔，然后回来找我，一脸严肃地说道：“你麻烦大了，年轻人。我们要把你交给宪兵队，交给杀死这些人的那些黑人。”

我惊慌失措。虽然我跟菜鸟记者一样自大、不知死活，但心里有个狡猾的黑影说：“等着瞧，如果他们可以如此对待这些可怜的王八蛋，而且也没人知道你在这里，实在没有理由不除掉你。”

半小时后，消息传来，“大佬”要我到对岸去。我和吉普车、布朗宁机枪、雇佣兵一起搭浮桥船过河，身上已没了步枪。我非常担心自己会落入宪兵队之手，几乎没留意到子弹扫过河面。

河的对岸乱成一团。雇佣兵抓来好几百人，正在挑出他们觉得可疑的辛巴战士。在我看来，他们并没有用心挑。

我被带到一处空地，后来得知，这里隶属八个比利时修女的教区，她们上周被辛巴战士给杀了。地上躺着许多筋疲力尽的雇佣兵，显然刚刚才打完仗。后来我在小医院里找到一架医生用的显微镜，试验玻片碎成了几千片，看得出他们费了很大的力气破坏。

我被带到霍尔面前，他说：“我没时间和你说话。你在这里过夜，明天早上我会把你交给刚果政府。我别无选择。”

天色暗了下来，我又饿又渴，疲累且忐忑不安。身上既没水也没军粮。相机还在，但年轻狮子战士的底片被没收了。即便我侥天之

幸，只被踢出刚果了事，也没有成果足以证明自己的努力。

有个雇佣兵走过来，给了我一些食物。但我还来不及说半个字，就有个军官阻止说："别给这家伙任何东西。他不配，他跑来这里，利用我们单位伪装成雇佣兵。屁都别给他。"

"去你娘的食物！"我说。

我睡在地上，像个胎儿般紧抱着相机。隔天早上战火已熄，我看见一些雇佣兵被运回对岸。经过一段漫长如永生的时间，但或许只有几个钟头后，我又被带去见霍尔。这回他看来比较放松了。

"这大大违反我的本意。"他说，"我准许你跟我们走。我们要到下游去，辛巴绑走了三十个或四十个修女与传教士，我们要去看看能不能把他们找回来，救他们一命。不过我还是得说，你冒了一些险，而且，假如你落到别人手中，情况可能会对你很不利，非常非常不利。但我佩服你的精神，所以欢迎你跟我们走。"

我松了一口气，之后就得意忘形，想讨更多便宜。霍尔提出条件：我得优先把自己当成士兵，其次才是摄影师。我会拿到武器，但除非有人下令，否则不许开枪。幸好一直没人叫我开枪。我们要找的那些传教者大多是比利时人或加拿大人。接获的消息是，带队的传教士叫卡尔生，在比利时伞兵夺回这座城镇时死于交叉火网。还有五十个传教士和修女下落不明，可能被掳走或遭到杀害。

我们再次渡河。在那堆木材旁，另一批"年轻人"又被狠狠修理了一顿，等候枪决。我拍了他们和迫害他们的人。

我们组成一支小车队往下游走了二十英里，有两部大卡车和几辆路虎吉普车。见识过河边的处置方式后，我并不期望我们能找到活着的传教士，甚至尸体。

现在我和艾伦·墨菲可以放心交谈了。和其他家伙交朋友的念头令我毛骨悚然。那天晚上一个自称是医生的南非纳粹带头煮现宰的鸡，我决定靠饼干打发这一餐。

一路上雇佣兵审问村民的方法还不算严苛。他们问出的消息都指向一个名为阿桑迪的地方，大约在五十英里外，当地以一座传教所闻名，但已遭辛巴蹂躏。要前往那里，得以小型突击艇渡河。渡河时，雇佣兵拿布朗宁机枪朝一艘疑似敌军的独木舟扫射，把他们吓开。

我们到达阿桑迪，包围了传教所，没遇上抵抗。事实上，我们没遇到半个人。接着，有个哆嗦着的比利时传教士出现了，告诉我们有几个黑人修女躲在传教所后头的房子里。起初她们不敢开门，最后还是又哭又笑地跑出来，还带着几个生病的刚果儿童。

传教所外面有座临时搭建的祭坛供奉帕特里斯·卢蒙巴[4]，正面的玻璃门有金箔环绕。那是辛巴叛军建造的，据修女说，他们每天在那里杀死敌人，献祭给卢蒙巴。两个雇佣兵踢开玻璃门，拿一桶棕榈油把祭坛给烧了。

烈焰冲天之际，一个爱尔兰雇佣兵挨近我身边，问我可否为他和比利时传教士拍张照片。他说："我没那么虔诚，但跟传教士合照能让我妈开心。"

我们得知被掳走的人质大多被叛军关在一栋长长的矮房里。从河边过来时，我们错过了那房子。我们往回跑，有点担心会遇上埋伏，任何能躲人的地方都先拿机枪打烂，以确保安全。但实在没必要，辛巴战士早走光了。

到达那房子时我们听到了哭声，然后是尖叫声，最后变成开心的尖叫声。白人修女与传教士蜂拥而出，还不敢相信他们的苦难结束了。人质没有全数获救，在顺流而下的途中，有些人已遭到强暴及砍杀。

救出传教团使雇佣兵获得短暂的光荣，但事实上，我们是粗野的乌合之众。我和霍尔的相处变得比较轻松，甚至和那个不给我食物的死硬军官也处得不错，但我对这群人不抱任何幻想。回到斯坦利维尔后，我和名叫彼得的罗德西亚雇佣兵住进一间征用的房子。他是无可救药的珠宝强盗，在杀死老婆的情夫后加入了外籍雇佣兵。彼得还是属于最有人性的那群。他们的夜间消遣是先靠色情老片激起性欲，再到外面找当地女人，做爱前先让她们用沐浴露泡澡。

要干这一行，不必得是个种族主义者，但他们似乎很歧视其他种族的男人。

一晚，我被一连串像是从屋子里传出来的枪声给吓醒，一身冷汗。

“彼得，到底发生什么事？”我问道。

“没事，老兄，睡你的觉。只是某个蠢王八蛋的枪走火了。”

我睡不着，一大早就摸到厨房找东西吃。两个非洲男孩躺在一大滩血泊中，他们是帮忙煮饭与打扫的杂工。两个人都死了，身上满是弹孔。

我打听这事，发现是个性格善变的南非低阶军官喝醉酒后凶性大发，杀了他们。那两个男孩一路跟着雇佣兵团前往斯坦利维尔，他自己的说法是，两人一直在偷武器。无论此事是否属实，在未走一个法律程序前，实在没有必要在半夜三点钟枪毙他们。我向上级军官报告此事，说那个南非军官应该受到训诫，但反倒使自己变得不受欢迎。他们不怎么客气地要我离开。

我完成任务，把照片寄去德国，然后跟《观察家报》讲了我的刚果经历。我的朋友约翰·盖尔用这些故事写了篇报道，标题是《飞到斯坦利维尔》。那篇报道造成的冲击极为惊人，然而，我隐瞒了艾伦·墨菲在我的冒险过程中扮演的角色，理由很明显。

十五年后，我在一次不幸的事件中再次听到艾伦的消息。他在伦敦东区和两个警察打了起来，其中一个警察遭枪杀，而他也送了命。在审讯中，他母亲跟我一个跑犯罪新闻的记者朋友说，他的儿子“救过唐·麦卡林一命”。我想，从某方面看来，他确实救过我。

蒙博托推翻冲伯总统后不久， 我又重返刚果两次。蒙博托把自己打造成非洲最邪恶的人，满手血腥。我的行动受到限制，几乎无法执行任务，尽管如此，在一座名为包鲁斯的小镇上，还是有个烂醉的雇佣兵拿枪想押我作人质。第二次是在1967年，我从卢旺达非法入境刚果，加入由“黑杰克”施拉姆少校领队的一票叛逃雇佣兵。他们在布卡夫镇被刚果军队包围，企图徒手开辟一条飞机跑道逃出去，一种虚假

的英雄主义在抵抗中油然而起。这件事被报道成小型的奠边府战役，透过新闻传遍了世界。我与雇佣兵在布卡夫待了十天，与他们一同感受突击、在街上遭扫射的恐惧。然而，即便和他们一起共患难，我还是很难敬佩他们。

我和名叫阿列克斯的雇佣兵同屋，他不久前才在刚果监狱蹲了十九天。他咬牙切齿地告诉我，他要为他被关的所有日子献祭一个非洲人。过没几天，他达成了他的目标，人看起来轻松多了。

与我同行的记者约翰·圣乔荷告诉我一个“酒会”的故事。酒会是为家中遭洗劫后返家的印度人而办的，雇佣兵装成正在等他们的样子，然后逼他们喝威士忌，要他们说出黄金藏在哪里。有一个印度人抗议说根本没什么宝藏，立即遭到冷血枪杀。

那些雇佣兵是逃出来了。红十字会联合了（我猜是）美国中情局等机构做了一些协议，才确保他们平安离境。他们在小小的荣耀气氛中走出包围区，但在我心中，他们永远不是英雄。

---

[1] 约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad，1857—1924），波兰裔英国作家，曾著有现代主义小说《黑暗的心》。

[2] 斯坦利维尔（Stanleyville）：现名基桑加尼（Kisangani），刚果（金）东北部大城。

[3] 卡提玛（Katima Malilo）：1935年英国殖民当局在纳米比亚建立的城镇。

[4] 帕特里斯·卢蒙巴（Patice Lumumba，1925—1961），非洲政治家，刚果共和国（Republic of the Congo）首任总理。

12 搜索摧毁

结束首次刚果之行后我回到伦敦，才知道该年稍早在塞浦路斯拍的照片已经赢得“世界新闻摄影奖”——摄影记者的最高荣誉，而我是头一个获得那五百英镑奖金的英国人。我大为高兴，不只为了那笔钱，也觉得这个奖可以让我有更多机会去做想做的工作。同时心里也开始感到不安，觉得自己借着刻画其他人的悲惨与苦难而得奖，这心情在之后的岁月中越来越沉重。

不用说，这个奖的确在工作上帮了我不少。我成了国际级的摄影记者，有任何冲突爆发需要报道时，总能优先获派。很快，我被送去已跃升为全球头条新闻的战场——越南，而且一拍就是十年。

在越南，我发现在枪林弹雨中拍照有很多技术困难，其中最危险的是测光。在速度上，拍照可以快如连珠炮，但要正确掌握光线，就得定下来斟酌片刻，因此成了静止的枪靶。装底片是另一项高危险动作。我最初几趟越南之行都拿尼康F相机，没有可掀开的机背，装底片时只能把机背整个拆下来，搞得手忙脚乱。在战火中，我通常平躺在地上，相机放在胸前，凭摸索装底片。如果我抬起头来看相机，可能早就性命不保。

越战死了很多新闻记者。有45人丧命，还有18人失踪，几乎可以确定已经殉职。这里头同时有文字记者和摄影记者，但摄影记者占多数。摄影记者必须亲身踏入战场，危险性高出不知多少倍。没有任何采访战争的方法能保证安全。西恩·弗林，艾洛的儿子，听说是骑着本田摩托车，带着珍珠柄手枪，张扬地上战场；而为《生活》杂志工作的拉里·伯罗斯，才华洋溢的英国摄影师，则有典型的专业精神，且文雅腼腆。两人都在失踪名单中，被认定已经丧命。

你可以采取一切预防措施，如戴上钢盔，穿上防弹夹克，躺着装底片，但说到底，还是无法抵御最坏的状况。若你踩到地雷，或上错直升机，就完蛋了。然而史上吸引了最多记者的战争正是越战。部分原因是人们对新闻有很大的胃口，但也不仅如此。越战有种特质，让

那些前去采访的人上了瘾。迈克尔·赫尔[1]在《派遣》一书中这么描述："越南取代了我们的快乐童年。"

1965年初，在《伦敦画报》的委托下，我首次进入越南。这高水平的老杂志没什么经费，希望我同时拍照与撰文，并为此向我致歉，但我倒觉得这很适合我。在飞机上我极力克服自己讨厌阅读的毛病，甚至连格雷厄姆·格林的《文静的美国人》都拿出来翻阅。

不错的预备，但这些都没能好好警告我越南那难以置信的酷热与潮湿，及机场告示上美国人所说的"境内疫情"。我抵达西贡，投宿在纯格雷安·葛林风格的旅馆——欧泰维先生的皇家饭店。欧泰维参加过法国外籍兵团，南北越分裂后继续待在越南。他们带我上去看一个房间，双人床看起来被很多人蹂躏过，但那可能是我加油添醋的想象。虽然楼下酒吧里根本没有妓女，欧泰维先生也不准女人进入男人的房间，按照西贡的标准，这算是很古怪。他只有老旧的床，其他东西也都很老旧。至少客人不错。战争结束后，听说那栋建筑改建成工厂，生产新的越南国旗。

其他国家在越南的势力和之后相比算不了什么，但也够引人注目了。记者想在南越采访，也别无渠道。若你要到某个战场，只能搭美军直升机。你必须取得美军驻越军援司令部的采访许可证，美军还决定了你可以前往何处采访。领了采访证，你也就成为荣誉少校，那让你在进出美军基地时很方便，但我想，万一你被俘，那文件可就不怎么令人愉快了。

我被分发到所谓的"老鹰行动"中，这任务是去扫荡受越共控制的可疑藏身处或村落。这些任务都有一套野蛮的程序：重装甲直升机先飞过可疑的越共地盘，引诱地面的狙击手开枪，一旦查出敌人的位置，就会展开搜索、摧毁。先密集轰炸，再火速将南越特种部队送过去，任务是把敌军赶出来。

我随着特种部队搭直升机到湄公河三角洲上可能有越共出没的芦苴，而飞行机组员全是美国人。

这是我第一次搭直升机进入战场。直升机低空掠过树梢时，我心情不由得激动了起来，只是不像特种部队那么兴奋。他们迫不及待地

跳下直升机，几乎把我给踹了出去。

他们来到红树林沼泽区，开始小心翼翼搜索前进。我们事先已收到警告，要留心一种很容易刺穿皮靴的越共装置，叫做“尖竹钉”。那是削得极为尖锐的竹签，一旦插进脚板就几乎拔不出来。

芹苴已经在望，我们再次加快速度。大约离村子五十码时，那一大群特种部队在三个美国顾问的催促下快跑前进。他们还未瞄准便提枪乱扫，口中发出令人血液凝结的叫喊，任何会动的东西，从狗到鸡，都躲不过枪林弹雨。

起先村子看起来像遭遗弃了，只有几头被空袭炸死的无辜水牛。接着有个士兵大叫一声，抓出全身湿淋淋的男子，他吓得全身发抖，紧紧抱着周岁大的幼儿。他一直躲在村子的泥河里，只露出头部。

士兵开始往地上刺戳，找出几个盖着棕榈叶的地洞。一家人从洞里爬出来，多数是妇女和儿童。我后来得知，这个村子常常挖地下壕沟，但这些洞都是被政府军给轰炸出来的。

士兵接着往田里搜索，找出更多男人。他们马上被当成罪犯，双手被身上仅有的短裤反绑在背后。两个男子从我前方的竹丛里冲出来，跳进河里。我看到其中一个被手榴弹炸得粉碎，另一个拼命想爬上对岸，也被二十把步枪的集中火力给射死。

由于语言不通，我很难搞懂南越部队是以何根据下判断。在我看来，他们只是喜欢开枪扫射。我也认为，我所目击的一切不太可能达成美国越战政策所声明的目标：赢得越南民心。

村中所有男人都被当成越共地下党员的嫌犯，无一例外。他们没在芹苴发现武器，但我确信越共有本事把武器藏在难以踏进的稻田烂泥里。

我们载着满满的犯人起飞，直升机转弯时，我想到他们有多容易摔出去。在战事变得更加龌龊后，有些犯人就真的摔了出去。

黄昏时我们回到朔庄基地，又多了一批越共嫌犯。军方不让我拍摄审讯犯人的过程。

在后来的采访里，我发现自己拍摄的美国人比越南人还多。美国总统约翰逊投入越来越多的战斗部队好撑住他的南越盟国后，“顾问”的谎话也不攻自破。这场战争很明显是美国人的战争。

美国海军陆战队登陆岘港沙滩的那个古怪日子，我人就在现场。他们士气高昂，端着步枪M16，像是要来一场激烈的你死我活，场面活像硫磺岛战役重演。然后，穿着越式长衫的杏眼女孩组成的南越欢迎队伍出现，坚持要送给这些未来的战斗英雄粉红与白色的兰花。不过，这些美国大兵要打的恶仗也只耽搁了一下子。在溪山与顺化等地，海军陆战队将面临最惨重的伤亡。

越南也孕育出它独门的惊悚幽默与黑色闹剧。我自己比较滑稽的经验发生在1966年，《快客》杂志派我和一个名叫霍尔斯特的德国记者去采访，他整天不停地碰鞋后跟、鞠躬，我只想躲起来。

霍尔斯特和我跟着搜索越共的陆军巡逻队进入丛林。那一天平安无事，除了下冰雹雨。然而到了晚上，我们在烂泥地里扎营，大雨仍倾盆而下，我们听到“咻”的一声，有颗炮弹飞来了。

我发现浑身湿透的霍尔斯特把我抱得紧紧的，还向我说：“老天爷啊！那是什么东西？”炮击不断，每次霍尔斯特都紧紧抓住我寻求安慰，求我告诉他炮击何时会结束，一副我知道答案的样子。

接着，操练教官粗暴的声音穿过黑夜传来：“喂，你们两个，马上给我安静！”

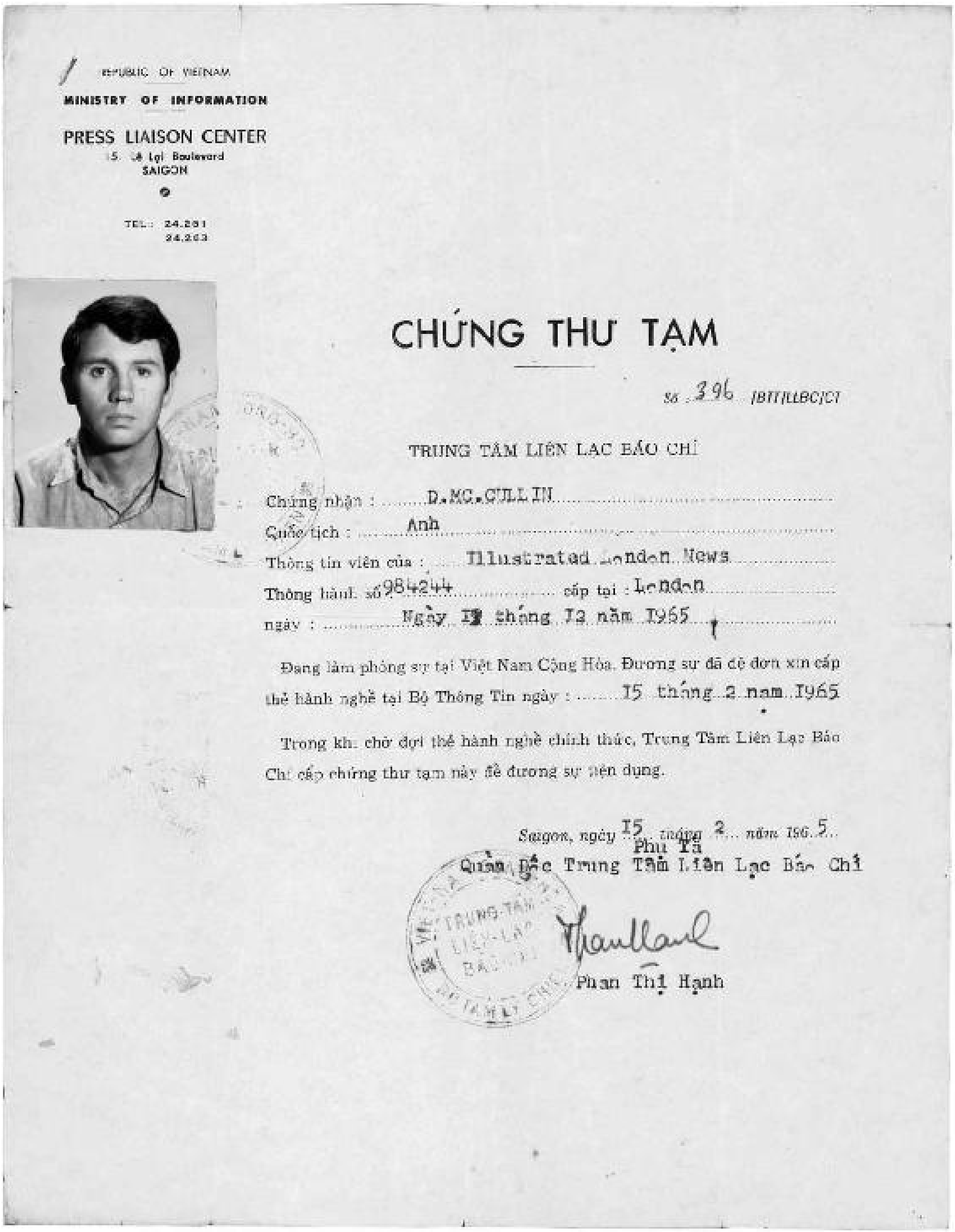
这吼叫有点用，但我心目中德国军人的钢铁形象也在这趟行程中幻灭了。

我和多数跑来跑去的驻外记者一样，路过哪座美军军营，就到里头的军官餐厅吃饭。那都是很乏味的地方：塑料桌椅与红色灯光，吧台是焦点，但也无法提振心情。这是人类的低压带，装满自艾自怜。如果你想瞧瞧烈酒与炮火交战的战况，可以去那里坐坐，你会看到军官拉着他们蔑称为“私酒”女孩或“斜眼货”的越南女人，倾吐着脆弱、哀伤、奇异的心事。这些女人到军营里伺候他们喝啤酒、洗澡，可能还做其他事。一般相信，她们也向越共汇报军情。

美军迷信火力，这令他们无视于历史教训，一再低估敌人。假如我们全盘回想奠边府战役，在大家的记忆中，这场战争是法军的失败，而不是越南人民军在武元甲将军领导下的非凡战绩。奠边府法军炮兵指挥官自杀，他曾说过，敌人不可能带着那么多大炮穿越丛林。

美国的势力更加强这种过度自信。美国人在越南的一切，从士兵的体型到堆积如山的弹药与垃圾，似乎把亚洲的所有东西都矮化了。美国以对抗全球共产主义为己任，对相信这一点的人而言，这给了他们牢不可破的信念，怀疑的人认为这代表耗费无度：国家资源的耗费、人命的耗费、精神的耗费。

我曾在某处读过，美国丢掉的食物足以喂饱五千万人，其中一大部分是扔在东南亚。我结束第三次越南之行后，立刻到印度北部的比哈尔邦。人类社会间总免不了有些矛盾，我从一个投入大量资源杀人的地方，移到另一个没有资源维持人类生命的地方。



REPUBLIC OF VIETNAM
MINISTRY OF INFORMATION
PRESS LIAISON CENTER
15, Lê Lợi Boulevard
SAIGON

TEL.: 24.281
24.283

CHỨNG THƯ TẠM

Số 396 /BTT/LLBC/CT

TRUNG TÂM LIÊN LẠC BÁO CHÍ

Chứng nhận : D.MC.CULLIN

Quốc tịch : Anh

Thông tin viên của : Illustrated London News

Thông hành số 984244 cấp tại : London

ngày : Ngày 1? tháng 12 năm 1965

Đang làm phóng sự tại Việt Nam Cộng Hòa. Đương sự đã đệ đơn xin cấp thẻ hành nghề tại Bộ Thông Tin ngày : 15 tháng 2 nam 1965

Trong khi chờ đợi thẻ hành nghề chính thức, Trung Tâm Liên Lạc Báo Chí cấp chứng thư tạm này để đương sự tiện dụng.

Saigon, ngày 15 tháng 2 năm 1965

Phụ Tá
Quản Đốc Trung Tâm Liên Lạc Báo Chí

Phan Thị Hạnh

唐·麦卡林在越南的媒体通行证

湄公河三角洲，南越，1965年2月

几乎整个比哈尔邦的五千万人口都饱受饥荒之苦。季雨量不足，几乎所有稻谷都毁了，而更晚收成的庄稼——小麦、大麦与蔬菜，则是连长都长不出来。我在摩纳和村工作，村民全是“贱民”，秋收只及平时的十分之一，水井则已干涸。

当你镜头前的人都快饿死时，不可能会有什么英雄主义。我所能做的，只是尽可能给那些饱尝苦难的人多一点尊严。你内心深处会有道难题，一种无力感，但若就此屈服也无济于事，因为你的工作是唤起帮得上忙的那些人的良知。

---

[1] 迈克尔·赫尔（Michael Herr，1940— ），作家，曾任战地记者，以采访越战的回忆写成《派遣》一书，被誉为史上最好的越战文学。参与多场电影的编剧，包括《全金属外壳》《现代启示录》。

13 先是狮子，又是秃鹰

拍过几次战争后，我发现自己很难再回到《观察家报》的生活。烦躁不安的感觉笼罩了我，仿佛上路的时候到了。虽然我把《观察家报》看成自己的报纸、我的家，但报社预算拮据，无法常派我到国外采访。通常我是以自由记者的身份接下别家刊物的工作，等到主要工作完成了，再为《观察家报》写些报道，拍些照。如此一来，报社不用花太多钱就有外国新闻可登，我也可以当我想当的那种摄影记者。这勉强算是理想的情况。

我在《观察家报》大多报道国内新闻。我记得被派往达特荒原，不是为了研究风景，而是拍摄阴森、偏僻的流刑场，那原本是用来关拿破仑战争的俘虏。当我正在拍一大群不列颠最危险、最死硬的罪犯关在同一个地方的场面时，我注意到有个年轻人愤怒地朝我挥手，我放下相机，发现他是我在芬斯伯里公园的老朋友。他之所以不爽，是不是因为看到我出现在这里，却不是以狱囚而是以访客的身份？我看不出来。

其他报道比较乏味，虽然琐碎杂务有时也带来难忘的时刻。有一次我接到非常坚定且确切的指示，去拍摄桑宁谷区附近的天体营。那个年代，《太阳报》都还没推出第三版照片[1]，所以你可以说，我正在开拓新大陆。即便如此，对那些订了上等报纸的家庭而言，我的照片还是得够庄重才上得了早餐桌。

我一到达，就有个健谈肉感的女人跑过来跟我打招呼。她一丝不挂，滔滔不绝吐出优雅的声音："你为什么不脱掉衣服？那会让你更舒服。"我的借口是《观察家报》希望尽快得到这些照片。她忽然间变得很合作："现在你想在哪里拍我？"她边喊边在水里跳来跳去，热切地朝胸部泼水。一整排裸露的臀部及胸部、凸出的肚子、顶着棒球帽的头，全排队等着吃裸体午餐。再过去点，有人在打排球。如果你没把自己绑好，那是最不舒服的球赛。有个固执的年轻男子跟着我走遍营区，再三劝我："好啦，脱掉啦。"我遵照报社要求，拍到一张能用的照片，那是一个凌空击球的男人，我想，应该也算是某种成就吧。那

人自愿被拍，虽没让凉鞋掉下来，但对于遮住那不能在家庭报纸上炫耀的要紧部位，就没那么在行了。你没办法把拍摄天体营这工作看得比麦吉尔[2]的明信片还严肃，而我觉得自己可以冒更少的人身风险，做更重要的采访。

彩色杂志出现时，我对《观察家报》的不满已到了必须摊牌的程度。报社对这件事原本不是很热衷，但眼见《星期日泰晤士报》的杂志大有斩获，《观察家报》和《电讯报》在仓促筹备后，也决定发行自己的杂志以加入竞争。我不乐见这种发展。我喜欢黑白照片，比较好用，而且，在我心目中也通常能得到较具冲击力的画面，虽然往后我也为一家彩色杂志拍出一些非常满意的作品。

一决定要创刊，《观察家报》就开始着手引进擅长掌握色彩的人，在当年那还是稀有品种，通常在时装或广告摄影界，不然就是为地理杂志工作。有些我觉得应该分派给我的任务转给了这组新人，同时，以前支持我的图片编辑也已转换跑道。新的图片编辑把我当成某种街头小子摄影师，派上用场的机会不多。我在1965年底默默离开，加入《电讯报》的杂志部，那是很可怕的错误，我丢下《观察家报》的渺小任务，跑去新报社接下更微小的任务。我唯一乐在其中的案子是探索亚瑟王传奇。我在西部花了很多时间，并爱上这地区。我在格拉斯顿伯利附近的森林拍了很多照片，大多有种深沉、诡奇的色调，似乎和传奇很相衬。这个专题很受肯定，也经常刊登。

在我职业生涯发展中，《电讯报》最主要的贡献是把我丢到沙漠小岛上。《电讯报》杂志的隐士编辑——已故的约翰·安斯岱想到一个他觉得很有趣的点子，把我和年轻作家安德鲁·亚历山大扔到加勒比海的迷你小岛上，看我们能撑多久不求救。他们挑中英属维京群岛的内克岛。那岛有1.2千米长，0.8千米宽，中间是长长的山脉。岛上住着蛇、蝎子和毛蜘蛛，最近的人类文明是5000米外的蚊子岛，美国人正在那里盖旅馆。我们只有身上穿的衣服、一把小刀、一把弯刀、钓鱼线和鱼钩、少量火柴、碘酒和一张帆布（收集雨水用），也就是遭遇船难的水手可能会有的东西。我们也拿到一面红旗，需要救援时可以升起。我们还带了0.44公升的水，而当地医生说，我们每天至少需要3.5公升。

我们搭了间草棚子，以罕见的预感命名为“恐怖小室”。被放逐到小岛的第一天，我们在正午的太阳下饱受热浪侵袭，精力旺盛地盖好棚子。这个滑稽冒险的消息很快就传遍群岛，几天后，一个美国参议员开着快艇出现，喊着：“嗨，你们两个，进行得如何啦？要我送你们什么东西吗？”那个阶段，我们还不需要那样的打气。

安德鲁很博学，还会弹钢琴，性格和我天差地别，但至少在一段时间内，我们相处得还算愉快。夜里我们常聊到苏活区那些很棒的餐厅，在渴得要命时搞得自己口水直流。睡眠一直是件麻烦事，蚊子和其他昆虫要比我在越南或刚果遇到的更毒辣，更顽强。我们常捕到神仙鱼和炮弹鱼，用树叶包起来放在火底烤来吃。我们也拿刺梨来佐食，而这水果，如其名字给人的联想，是有毒的，但至少可以湿润一下口腔。

水（确切来说是任何潮湿的东西）是个大难题。等到我们发现椰子可以解决问题时，已经虚弱到无法爬上树去摘了。砍树嘛，岛上只有三棵椰子树，而且这违反了游戏规则。到了第九天，我们每人只有0.2公升水，到第十二天，就只够每人喝一口。安德鲁嚼食某种仙人掌肉解渴，但也没什么用。他在第九天的日志里写道：“我们开始同情自己，想要喊停了。伦敦蓝领大发牢骚的特殊本领，唐全具备了，而我却沉默寡言得近乎病态，这种状况一定令他觉得很难受。”对我而言，更棘手的是安德鲁的轻微气喘。压力会使他恐惧得喘不过气来。我抱怨时，他变得紧张而易怒。不过，因为我们日益虚弱，这一切都成了慢动作。只有我们的争吵变快了，用几乎无法张合的干裂嘴唇来进行。

因为脾气失控，又无水可喝，我们升起那面红旗子，在第十五天一大早被带走。

那是一次假造的试炼，但总是一种试炼。我们都瘦了12.7公斤，我的检查报告说：“他严重脱水，精神方面，反应迟钝且抑郁消沉。”我们对自己很失望：报社以为我们可以撑过三个星期，而我们想的是四个星期。

接下来发生了一件事使我们心情大振。报社的图片编辑亚力斯·洛觉得自己可以表现得更好。他发电报到伦敦，带有这样的意思：“可怜

的演出啊，亚历山大和麦卡林，我和当地的流浪汉愿意重演一遍。”这两个活宝上了那座小岛，把相机掉进海里，砍倒一棵神圣的棕榈树，然后升起红旗，才三天就玩完了。但我们的壮举没有留下永久伤害，安德鲁后来成为杰出的政治专栏作家，而我终于被三个跳槽到《星期日泰晤士报》的老同事给救了。其中之一是插画家罗杰·劳，后来制作了电视节目《酷肖》；但安排我和该报美术编辑迈克尔·兰德会面的是美术设计大卫·金。我第一次出《星期日泰晤士报》的采访任务时，迈克尔·兰德找来了我的记者老友彼得·邓恩和我搭档。

《星期日泰晤士报》有经费，也愿意花钱。彼得和我被派去北美洲，行程悠闲，至少得花上五星期。以往即便是去战地，我也很少有机会待到两星期以上。但报社也希望投资有其价值，我们一次要做四篇报道：商船队员的生涯、迈阿密的古巴流亡者，及一篇密西西比河的大幅彩色专题，还有一篇要报道芝加哥胆量过人的警察。不过这也表示他们对派出去的人有信心，这点我喜欢。

我以前只去过美国一次，时间也不长。那次是被德国杂志派到纽约采访1964年的哈林区暴动，但太晚抵达，一个暴民也没看到。这次的行程则不同。

我们搭上万吨货轮离开格拉斯哥，体验了长途旅行的酒宴和晕船。我记得彼得下楼到我的船舱，不确定躺着的我是死是活，他说：“我那双新靴子在哪里？我要去修理那浑小子。”幸好我们在查尔斯顿下船时他还没找到靴子。反正和迈阿密的古巴流亡者打架，新靴子也不怎么派得上用场，我倒是在那里拍到汽车后备箱[3]里堆满机关枪的惊悚照片。听说那些军火都是用来争取自由的，但我们不怎么确定。我对卡斯特罗倒起了点敬意，因为他赶出古巴的那些人看起来都像冷酷的恶棍。

新奥尔良是探索爵士乐的最佳城市。我们从那里搭驳船到路易斯安那州首府巴吞鲁日，彼得病了几天，我因此多了些时间和密西西比河相处。这是条美好的河流：浩淼、暴躁而难以驯服。我在河边拍一个老黑人，他说：“到河里来，让我为你施行洗礼。”而在几英里外的上游，我花了一个晚上拍摄戴着白头罩、焚烧十字架的三K党。然后我们前往棉花庄园，挺着大肚子的主人告诉我们：“我确信我们都很善待这片产业上的黑鬼。”

男子监狱，芝加哥，伊利诺伊州，美国，**1967**年

在芝加哥，受命保护我们的两个警探把我们带到地下室，市立停尸间的负责人引导我们绕着“臭室”参观。他给我们看无人认领的无名尸，有些是火灾受害者，有些死于车祸，还有很多死在人行道上，才刚被发现。他很惋惜我们错过一个几天前送走的女人：“你们应该看看那姑娘的胸部。”我认为那不是拍照的时机。我回到伦敦希斯罗机场时烂醉如泥，是因为芝加哥停尸间？或任务达成后松懈了下来？或者只是采用了新发现的技术？我不晓得。我连站都站不起来，几个救护人员把我抬下飞机，接下来我在机场医护室睡了十二个小时才恢复过来。

对我来说，《星期日泰晤士报》是道入口，通往“摇摆的六十年代”。我的一些朋友成了名人，名人成了我的合作伙伴与拍摄对象，而他们又成为我的朋友。我把家搬到汉普斯岱花园郊区，住进一栋颇具风格的双拼别墅。某天来了一队意大利制片家，他们坐两辆大轿车，肩膀上挂着昂贵的大衣。当中有位男士年纪较长，卓然出众，满头灰白鬈发，竟是伟大的导演安东尼奥尼。他发现伦敦的时髦摄影师竟和家人一起过着简朴的生活，似乎有点惊讶。他向我简述一部电影的情节大纲时，我恍然大悟。他打算在英格兰拍摄这部影片，故事是一个摄影师无意间在他的底片上发现了谋杀案的证据。这剧情在生活里很不真实，跟我也没什么关联。但既然我们已经把愤怒青年的社会现实主义抛在脑后，风格就成了一切。其中一幕是那个摄影师英雄被一群美少女围住，她们扯着身上的彩色贴身上衣，放浪形骸。然而，当安东尼奥尼跟我说他在欧洲杂志上看过我的图片报道，他感到很欣赏，我仍觉得受宠若惊。我不确定他究竟想要我做什么，但还是陪着他到处勘察场景。他把伦敦南区一座沉闷公园里的所有东西都涂上了颜色，包括草地。我为他的电影《放大》（*Blow Up*）洗放大照片，那部片子在文艺界备受推崇。

《星期日泰晤士报》的成功也是一种1960年代现象。它原本是死硬乏味的保守派，后来转型成或许是全世界最有趣的报纸，而大部分的转型都是由一群二三十岁的人完成的，领导人则是年轻的编辑哈利·伊文思，来自约克郡，才气纵横且非常开明。战争年代的“不良世代”带着冲劲、奉献、怀疑论和对那个年代的独特反叛，逐渐崭露头角。和这些人相处，我觉得快乐且安心。哈利对新闻摄影相当热衷，我的工作变得很不一样。他总是很热忱，亲切但不干预，在他领导下，摄

影记者的地位截然不同。而摄影组里有个皇室成员安东尼·阿姆斯特朗一琼斯，无疑也有所帮助。

我的工作大多在杂志部，当时的编辑葛弗瑞·史密斯很有见识，也知道如何尽量放手让记者有最佳表现。我在第三个孩子出生的隔天前往非洲尼日利亚内战前线，葛弗瑞送我太太一大束鲜花。有人用这种方式表示关心，你会为他多付出一些心力。葛弗瑞的智囊团，包括大卫·金、彼得·克鲁克史东（我在《观察家报》就认识他了）、弗朗西斯·温德汉、时装编辑梅丽尔·麦葵伊、美术编辑迈克尔·兰德，这些人尽情发挥，把那本周日彩色杂志从微不足道的附属品变成备受重视的力量。

我在《星期日泰晤士报》有权编辑自己的全数照片，在舰队街，其他摄影记者都享受不到这种特权，我想，在全球也都不例外。交换条件是每年我得出差两三次，拿性命去冒险。但我也有机会轻松一下，远离全球战场去拍些有趣的题材，如披头士乐队，或卡斯特罗的古巴。我拍过两次披头士，并立即被保罗·麦卡特尼的个性给吸引住。约翰·列侬比较难让人有好感，他常嘲笑认出他的路人。他固然才华洋溢，但也带有刺人、挑衅的性格，对“爱与和平”的信徒而言，这很讽刺。小野洋子也不好相处，我在格雷律师学院路的《星期日泰晤士报》顶楼摄影棚（由史诺顿设计）努力想拍些照片，她却四处干扰。那次拍摄长达一整天，是披头士委托给我的案子，因为常有人跟他们要手边没有的照片，他们觉得很厌烦。我已经在外头拍了些外景照片，不想再听到她跟别人，而不是跟我说我应该站在哪个位置拍棚内照。

“他为什么站在那里？他当然应该站在这里。”她会走到我后面这么说，好像要把我给推开。不用说，我没移动。

在古巴导弹危机之后，我和艾德娜·欧伯莲（Edna O'Brien）出发前往古巴。这次的搭档最令人意外。我比艾德娜早抵达哈瓦那，但她的小说《绿眼睛的女孩》改编的电影早已上映，戏院就在我下榻的市区饭店对面。在拍照上，那不是好兆头。在卡斯特罗与革命党人先前遭囚禁的监狱（现已改为理工大学）里，我没能拍到好照片。两个北越外交官监看着我，我也觉得很不舒服，他们似乎一直盯着我的美军

野战夹克。卡斯特罗总统冗长的演讲经过扩音机放出来，我觉得就和排队用餐一样累人。

英国领事馆在草地上设晚宴向艾德娜这位著名爱尔兰小说家致敬，背景是大海，而仆人则穿着白西装不停端来饮料——这仆人还比较像我的风格。我离开芬斯伯里公园太远太久了吗？

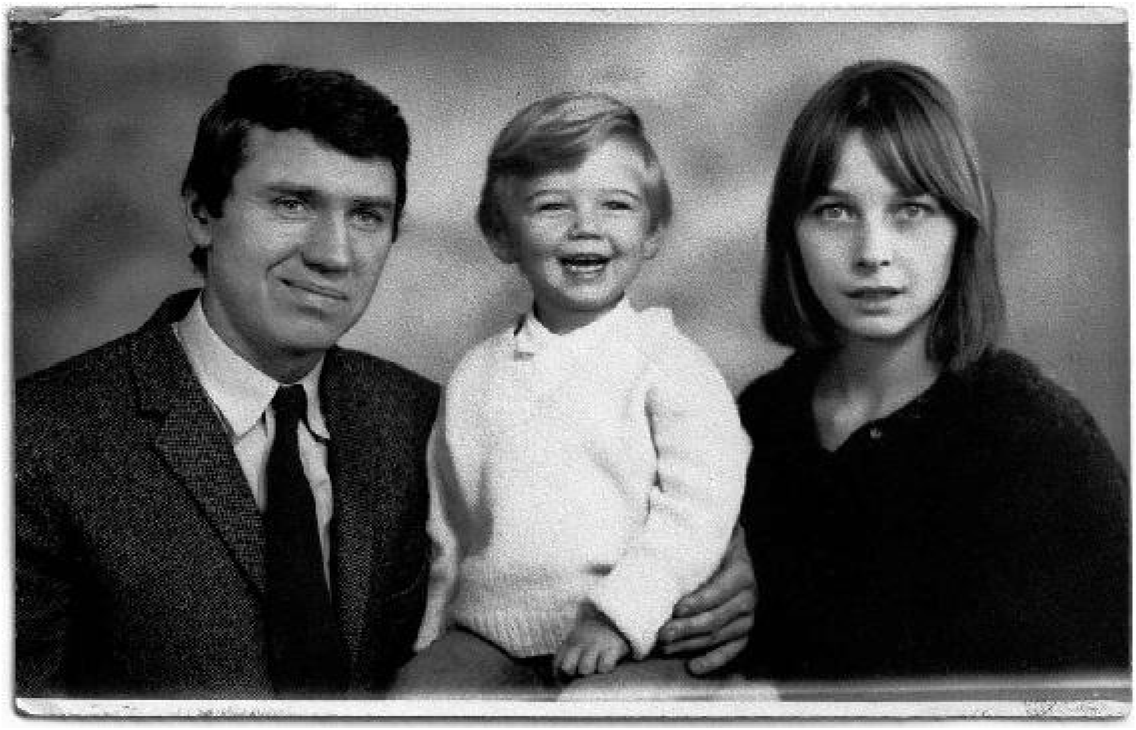
我和艾德娜一起在古巴庆祝我的生日，她献了一首哀伤的诗：《先是狮子，又是秃鹰》。艾德娜体贴又富同情心，从不抱怨我们在古巴的困境。或许她看到了爱尔兰和古巴的相似处——她自己的同胞正苦苦对抗英国人。总之，她带着对古巴与古巴精神的挚爱离境。我则只带着对艾德娜的爱。

---

[1] 《太阳报》为英国著名大众报，有许多咸湿内容，第三版固定刊登煽情的大幅裸女照。

[2] 麦吉尔（Donald McGill，1875—1962）：英国名漫画家，以绘制海边明信片及具性暗示的明信片闻名。

[3] 原文为boot，双关，既有靴子之意，也指汽车后备箱。



唐·麦卡林、妻子克莉丝汀与他们三岁的孩子保罗，1966年

14 耶路撒冷

1967年6月，阿拉伯人和以色列人之间爆发惨烈的“六日战争”，而在那之前的两军对峙，给我带来一段异常沉闷的时光。《星期日泰晤士报》误以为埃及是战争传言的首要情报站，便把我派到开罗。我的伙伴是菲利普·奈特列，热爱报纸且致力于让报纸变得更有趣的众多澳大利亚人之一。日子一天天过去，即便是开战迹象微乎其微的地方，埃及最高指挥部也坚决不让我们接近。

我们每天固定从撒米拉密斯饭店散步到约兹罗运动俱乐部，菲利普到网球场练习反手拍，我下水游泳。漫长的午餐和晚餐时光则在游泳池畔悠闲度过。

除了尽可能懒散、大方地挥霍报社老板的钱，也没什么事可做，在采访新闻时这是少见的奢侈，但并不是由于我们玩忽职守。有一天，为了绕开军方，我们搭了出租车到西奈半岛，因为听到传闻说这里囤积的军火很可观。到了运河区，司机把车停在战地保安警察局，这地方不在我们预定的行程里。一个中校亲切地接待我们，他看起来就像彼得·尤斯提诺夫[1]的翻版。

“欢迎来到苏伊士，英国绅士们。”他对我们微笑，随即把我们请回开罗。

在开罗待上两星期之后，菲利普认为开战的夸大说法已不攻自破，英国外交部和《星期日泰晤士报》国际新闻主编法兰克·吉尔也持同样看法。开罗任务结束，我俩被召回。隔天早上，以色列的法制“神秘”战斗机与“幻影”战斗机攻击埃及在西部沙漠的多座机场。战争开打了。

开罗的经历是负面的，但非徒劳无功。在派遣文字记者与摄影记者上战场时，每个人都受到指点说要到以色列那一方，至少在那里还有机会进入战场。若我留在埃及，就摄影而言，我会完全错过战事。

就这样，我在家里睡了一晚，又到了希斯罗机场，和一大群记者踏上旅途，前往塞浦路斯这个最接近阿以冲突的跳板。

下一步行动就不是很明确了。有的记者赶去租渔船，事实证明是个错误，其中有一人就在黎巴嫩度过了这场战争，孤立无援。最后他打电报回家："我是糗大了吗？查证。"[2]收到的答复是："尽快回到狗窝。"我们这些留在机场严密注意的人得到消息，以色列准备派飞机来接记者。

无疑，以色列人觉得他们可以从媒体的关注中获得更多东西。宗教信仰一致的上亿阿拉伯人已经准备好要打垮孤立的以色列，这种叫嚣产生一种效果，在那阶段，以色列被认为是冲突中受害的一方。

那一晚载我们到特拉维夫的以色列飞机是老式的双翼运输机德哈维兰"迅龙"。我们在丹恩饭店清点了一下，第一批人当中有四个《星期日泰晤士报》记者，我自己、另一个摄影尼尔·李伯特，及两个我之前没合作过的文字记者：墨瑞·塞尔，另一个澳大利亚人，总是有本事最早到达。柯林·辛普森更是行事隐匿，最出名的事迹是巧妙揭发不老实的古董商和保险骗子。他不是正式的驻外战地记者，在这地区也没什么需要他证实的事。在马来西亚危机中，他是以正规军军官身份参战。

眼前的难题是如何分配战事采访。我们没有水晶球，更别指望别人下指令。我们都同意不要等军官向导来帮忙，墨瑞似乎决定要前往西奈，那里坦克大战激战正酣。我却不愿意到耶路撒冷以外的地方，我确信耶路撒冷会出现最伟大的战争照片。尼尔·李伯特和墨瑞搭档到南方，柯林和我开车到圣城。

清晨驱车前往耶路撒冷，一路出奇的平静，平静到我们以为自己可能彻底错过战争。在汽车收音机中，英国广播公司的新闻记者指出旧城已被攻占。我们沿着伯利恒路小心翼翼开往雅法门，却发现它还牢牢掌握在阿拉伯联盟手中。柯林飞快倒车，差点碾过路上未爆开的迫击炮，但我们都不晓得自己已经跑到以色列部队前面去了。

我们注意到路边有条很深的交通壕，从以色列的前沿阵地一路穿过山谷，通往锡安山上圣母安眠大教堂的庭院。我们从望远镜看到以

色列部队进入一个像是隧道的地方，决定冒险再次开回山谷道路，在教堂附近下车，把机会押在以色列士兵上。

几分钟后我们向前锋部队的指挥官解释，若他们要奋力一击，创造以色列历史，那么，《星期日泰晤士报》应该能够胜任也适合跟着他记录。他马上接纳我们的提议，带着我们一起穿过橄榄林。

我们加入的攻击营名为“第一耶路撒冷团”。我们跟着尖兵，排成一路纵队，躲在很有限的掩护物后面躬身进发。没时间匍匐前进了。后面的以色列士兵不断开火，目标是旧城城墙。起初，唯一的抵抗是自动武器零零星星开了火，多数子弹都令人安心地从我们头上飞过，但偶尔也有几发射得太近，发出“嘭”的一声，令人寒毛直竖。我们的目标是粪厂门，但中途在阿拉伯军团新近遗弃的帐篷营地查看了一下，他们的装备还放在床上，折叠整齐。

后来柯林决定搭上一辆友善的坦克，我则和即将带头穿过城门的尖兵同行。柯林离开前听到一个军官说我很有胆量，敢这么靠近火线最前方，他笑了出来：“他？他是苏格兰人，名叫麦卡林，只是太抠门儿，舍不得买长焦镜头而已。”

在那段时期，我的确觉得自己的命很硬，不会有危险上身。

柯林首先落败。我们向城门走去时，他的坦克开了炮，他吓一大跳，滚了下来，摔到一堆仙人掌中。当时我太过聚精会神，没注意到此事。一直要到耶路撒冷战役结束，柯林和我才又碰上了面。

我们急急忙忙通过粪厂门。我得全神贯注才能活命，情绪很快就亢奋起来，随机应变。

进了城门的头一百码路程，我们遭到狙击手猛烈射击，伤亡惨重。我们分散队形时，子弹从四面八方飞来。我发现我所在的位置有几道矮墙，虽然只有两三英尺高，总算是某种掩护。我较出名的照片里头，有一张是以色列军从墙后开火，就是在这里拍摄的。我们的位置太过暴露了，若阿拉伯人用了迫击炮，我们就毫无生还机会。

以军增强火力，我们缓缓推进，到了一个地方，都是小小的石屋，街道很狭窄，有的宽仅一码出头，显然是死亡陷阱。我们占据所

能找到最宽的一条街。忽然有个约旦士兵高举双手跑到我们面前，他身上似乎没有武器，但那些狙击手让每个人变得风声鹤唳，草木皆兵。那个约旦人被打成蜂窝。带队军官叫他们停火，随即有个约旦青年和老人走出屋子，成为俘虏。这队士兵继续沿着街道前进，带头的给射死了，再走几码，第二个士兵也遭当胸射穿。一个医生走向我，大叫需要刀子割开他的衣服，但我听不懂滔滔不绝的希伯来语，直到有人用英语说出“刀子”，我才急忙找我的小刀，而那人却已咽气。接着，那名就站在我身后的士兵遭墙后的狙击手射杀。他被担架抬走，脸上盖着手帕。

以色列攻击的力道与速度逐渐生威。投降的人越来越多，当中有许多男人穿着睡衣。约旦士兵希望能被误认为平民，所以身穿睡衣而不是军服。以色列士兵嘲笑他们，但我没看到哪个以军虐待俘虏。他们似乎都很敬畏这座城市，无人劫掠财物，也没人亵渎神圣。我不止一次看到，以军士兵一旦发现狙击的子弹是射自宗教建筑，就立刻停火，无论那建筑是属于何种宗教。

城墙外传来坦克激战的声音。约旦军队把坦克开到高地，对着城里猛烈炮轰，以色列装甲部队向前迎战，交战很快结束。

在这么一阵混乱之后，我瘫坐在地上，无法动弹，也不知道当下要做什么。

一个以色列士兵叫我：“你为什么还坐在这里？朋友，新的历史诞生了。你一定要到哭墙那边去。”

“哭墙是什么？”我问道。

我穿过一连串后街窄巷，找到了哭墙。那些小巷子如今都已拆除，让哭墙卓然耸立在开阔高地上。狙击手躲在这些杂乱的中世纪街道里，夺走许多以军性命，而以军此时则站在哭墙前，扭曲着脸，头往墙上撞着。我为这些虔敬的士兵拍了张照片。

“这一刻，我们等了一千年。”有人跟我说，此时我四周的士兵互相热烈拥抱亲吻，狙击手的子弹还不时从哭墙上弹跳开来。

我在岩石圣殿花了些时间，据说穆罕默德是从这里升天。现在这里成为医护站与战囚集中营。我拍了更多战胜者嘲弄战败者的照片。

晚上我回到哭墙边，以色列士兵把收音机从约旦车辆上拆下来，正团团围站着收听他们打胜仗的消息。车牌也给拆走了，充当纪念品。在新闻的空当，他们高唱爱国歌曲，直到后来有人下令要他们放低音量，因为那样很容易引来残存的狙击手偷袭。我看到两个以色列士兵被自己人杀死，他们在黑暗中跑向哭墙而遭到紧张的哨兵开枪射击。

六日战争，以色列军队靠近耶路撒冷，以色列，**1967**年**6**月

六日战争，耶路撒冷，1967年6月

夜色渐渐深重，也越来越冷。战事吃紧时我们有如置身炼狱，肾上腺素激增；现在我们浑身虚脱，半死不活。我住进大卫王饭店，这是1946年那场暴行的现场，当时伊尔贡[3]的一颗炸弹炸死了90人，多数是英国军方人员。这里有几百间空房间随我挑。我累得没洗澡就瘫在床上，睡得像死人一样，隔天早上醒来发现床单上到处是红色尘土。我还记得当时心怀愧疚地想着自己给旅馆带来不便，然后就犯了个错，点了火腿蛋当早餐！

除非我做了什么很明显的蠢事，像是早餐要求吃火腿蛋，或表现出对哭墙一无所知，否则，人们似乎很自然地认为我是犹太人。另一方面，在以色列你会发现没有所谓典型的犹太脸。我跟着士兵一起进城，其中有几个是蓝眼睛、浅色头发。

我还有时间出席社交场合，和康奈尔·卡帕共进晨间咖啡，他是传奇摄影师罗伯特·卡帕的弟弟。罗伯特·卡帕为《生活》杂志采访越战时死于中南半岛。接着，我搭了便车回特拉维夫，决定尽快将照片送回去，然后在丹恩饭店遇到埋首耶路撒冷地图的柯林·辛普森。原来他又设法爬回那辆坦克，从圣史蒂芬门进城。他以为我已在第一波攻击行动中丧命，所以看到我时松了口气。

他花了一些时间在耶路撒冷寻找我的遗体，甚至还找到岩石圣殿的地下避难室去。

我原本担心机场的新闻审查，但是我直接走过去就通关了。我走得很快，他们没发现我是记者，以为我是吓得落荒而逃的观光客。

查验护照的官员问我：“你为什么要离开？还有很多东西可以看，我们打赢了。”

整座机场欢声雷动。当然，我们现在知道了，耶路撒冷、西岸、西奈半岛、戈兰高地的伟大胜仗已埋下往后仇恨的种子，但在当时还看不出任何迹象。只有欢呼。

---

[1] 彼得·尤斯提诺夫（Peter Ustinov，1921—2004），英国名演员，能演能导能写，两度获奥斯卡最佳男配角，1990年受英国女王册封为爵士。多次演出阿加莎·克里斯蒂笔下的比利时侦探波洛，波洛也是他在银幕上最具代表性的形象。

[2] 原文是“in doghouse”，有丢脸，闹笑话之意，字面上也有狗舍的意思。下一句的“狗寓”，原文“kenned”，本义即为狗窝。

[3] 伊尔贡（Irgun）：以色列人在建国前成立的恐怖组织，主张以色列复国，主要在巴勒斯坦活动。

15 另一种沙漠战争

我在埃及首次遇到阿拉曼战役名将蒙哥马利子爵，那是“六日战争”爆发前不久，我自己也和他打了场小小的沙漠战。《星期日泰晤士报》设计了个噱头，把我们一起丢到沙漠，让他回到当年备受瞩目的舞台，好重新指挥他在“二战”期间的沙漠战役，用在刊物上。我被叫去帮他拍一张照片时，问题来了。蒙帅向后退了几步，神情僵硬。他和陪同的《星期日泰晤士报》高层讨论了很久，然后一长串命令下来了，我的外貌不怎么适合为陆军元帅拍照。似乎是我的鬓角太长，引起他的反感。

我请求告假返回英国。我绝不可能配合一个老顽固去剪短头发，不管他有多么传奇。我坚持不剪，结果照片还是拍了，鬓角完好无损。他喜欢敢和他作对的人。

我原本以为这趟出差会像是在度假。多年前我曾在埃及当兵，在那之后，这还是我首次回到埃及，但已不再是当年那个周薪27先令的小兵，而是享受公款旅游的国际贵宾。正式摄影师是伊恩·约曼斯，我在旁支持待命。出席阿拉曼战役二十五周年庆的还有杂志的美术编辑迈克尔·兰德，及《星期日泰晤士报》主编丹尼斯·汉密尔顿，他拘谨寡言，但很好相处，曾在蒙帅麾下担任初级军官。就是他撰写了一系列蒙帅回忆录，在报上连载非常成功，很受读者欢迎。因此蒙帅对我们来说有两重光环，他不只是备受尊敬的国家英雄，对发行量也多有帮助。

我看到截然不同的埃及。一开始，我们住在金字塔旁的米娜皇宫饭店，古老而豪华。相较于十二年前的第一次观光，这回我对金字塔有比较好的评价。在我房间里，饭店殷勤地安排了一架晶体管收音机、一瓶古龙水，还有一大块巧克力蛋糕，上头写着“欢迎来到阿拉伯联合共和国”[1]。第二天早上，我发现每个房间门口都有个埃及伞兵值勤。即便是亲苏反英的纳塞尔总统似乎也奉蒙帅为上宾，埃及多数高级将领也轮流向他致敬。

我们接着到亚历山大城，踏上红地毯，在乐队的喧闹中搭上美妙的匈牙利式老列车。我们几乎享受到皇家游行的礼遇，但也碰到相当尴尬的状况，《每日快报》的文字与摄影记者企图插一脚，那是伦敦舰队街最不择手段的时刻，想尽办法要在这次活动中分一杯羹。或许这不难理解，因为蒙帅被视为国家财产。我在他们身上看到自己，也同情他们，但这是《星期日泰晤士报》的场子，毫无通融余地。埃及当局郑重声明，强行送走他们。

我们这支壮观的队伍一直行进到艾尔阿拉曼。某天早上，一架苏联制直升机从天而降，一个穿着全套礼服的男子走过沙丘，手上端着餐盘，为宴会送来冷饮。迈克尔·兰德差点呛到。由于他战功彪炳，大家都忍住笑。没人对这个引人注目的事件露出嘲弄的神色。

我开始觉得，我只要坚持忍住笑，再来就没什么事了。但就在此时，首席摄影师伊恩·约曼斯忽然病倒。我的鬓毛在那一刻被放到历史的眼睛下检视，我发现自己正透过观景窗瞄着这个怪异的矮小男人，他骷髅般的头上有对惊人的半透明湛蓝眼睛，此时也正回望着你。

当然，蒙帅本人就是余兴节目。大部分时间他都和奥利佛·利斯将军爵士（Sir Oliver Leese）在一起，后者最热衷的活动是在沙漠里挖仙人掌运回英格兰。利斯是个卓越的人物，身上有可怕的战争伤疤，当他为一件泳裤讨价还价时，那伤疤就成了展示品。和蒙帅相比，他显得相当有魅力。“来吧，奥利佛，”蒙帅会说，“让我们远离这些可怕的新闻人员，聊天去。”蒙帅出发拜会纳塞尔时，我们集合起来欢送他，他的告别词是：“现在我要去见纳塞尔将军，你们搞新闻的不准跟来。”他很善于摆架子，也喜欢在别人伤口上撒盐。我不久后听到那个故事，丘吉尔对国王（乔治六世）说：“有时我觉得蒙帅想取代我的位子。”国王答道：“我松了一口气，我还以为他想取代我。”

我们抵达蒙帅与英军击溃隆美尔坦克部队的战场，结局却是虎头蛇尾。大部分战争遗物已移除了好一段时间，但仍很危险，到处都有德制地雷，足以把你的脚给炸掉。我们受到警告不要捡拾任何东西。某些地方埋了上百万颗反坦克雷和反步兵雷，很多平民因此受了重伤或死亡，给埃及留下许多截肢者。

蒙帅做了几次演讲后，我们又浩浩荡荡往回走，虽然真实世界里发生了一些令人不快的事件，其中之一是希腊的巴巴多普洛斯上校夺得政权。《星期日泰晤士报》从伦敦发来电报，要我立即前往雅典。但蒙帅可不接受。

他以一种拍板定案的语气宣称：“唐不会去雅典，他会留在我的队伍里，没人能离开我的队伍。”我留在他的队伍里。

有一天上午，我在海滩向旅馆的女清洁工露了一手倒立动作，并摔倒在满是酒杯与茶杯的桌子上，现场玩闹成一团。奥利佛一定跟蒙帅说我让女士们乐不可支。蒙帅严厉地告诫我：“你必须回家宠爱你太太，你不可以和女士胡来。”

有天晚上，我们正聊到女人，蒙帅带着他那捣蛋的眼光走进来。“你们知道奥利佛有个女人。”那是真的，奥利佛有个结识多年的好女人，但蒙帅为这件事打上红灯区的鲜艳红光。

蒙帅的逗趣都包含揶揄的抱怨。他铁定重复了十二次以上，说我们让他少活了两年，而对一个79岁的老人来说，他显然玩得很痛快。伟人一定是享有特权，可以有些怪毛病，虽然我觉得蒙帅的毛病比大多数人都还多。其中比较难以理解的小毛病是他对我的一些捉弄，而且不只在沙漠期间。我采访完“六日战争”返英后，他打电话来，邀我去他家。电话是我太太克莉丝汀接的。

“你是管家吗？”尖锐的嗓音轻快地询问着。一确定他打对了号码，他便要求我前往汉普郡郊外的伊星顿磨坊。我想，此行会很难受，但我也逃避不了。这像是皇室的命令。

我们在车站见面。他引着我走出车站前往停车场时，车站职员差一点就要向他立正致敬了。我们走向一辆可爱的老式路虎吉普车，我很讶异，他本人是我此行的司机。

“你还舒服吧？”他先问我，然后挂了档，缓慢庄严地开起车，全程时速都只有7英里。他还冒险把一只手从方向盘上移开了一下子，轻拍着仪表板。

他愉快地说：“这是真的木头，这个。2000英镑的细功夫，这部车子。”

午餐乏善可陈，设在一个淡色橡木装修的房间里，由一名娇小的女管家侍候用餐。饭后我被领到楼上一间完全相同的房间，连咖啡桌上都摆着同样的书。墙上挂着几幅画，蒙帅指着当中一幅说：“那幅画是温斯顿·丘吉尔送我的，哪天我可能会把它给卖了。”

他的评语总带点戏谑的后坐力。提及“六日战争”的结果时，他说：“我那些参与那场沙漠朝圣的朋友，多数都被革职了。”

“你要来杯啤酒吗？”一个不抽烟不喝酒的人却愿意倒啤酒给我，我想这是他很大的让步。

下午四点钟，蒙帅说：“一分钟不早，一分钟不晚。”女管家送茶进来。托盘上除了茶壶和茶杯，还有一大块糖霜蛋糕。蒙帅没说话，只是仔细打量着她来去，像只老雄猫般盯着照章行事的女仆。他跟女人相处的时间似乎不多。他递给我一大块蛋糕，我快要吃完时，他又问我要不要再来一些。

“你不吃的话，老鼠会偷吃。”他闪烁其词，暗示“鼠辈”可能没有四只脚。

接下来三年，我至少拜访蒙哥马利子爵六次。他通常是透过丹尼斯·汉密尔顿联系我，而访问的仪式则大同小异。然而，有一回他要我拍摄他的花圃，对红色与白色的落新妇[2]赞美有加。又有一回，我很荣幸能参观他的车库，他打开巨大的门，露出在阿拉曼战役赢来的隆美尔的敞篷车。

通常我们都会聊聊我刚采访完的战争，而他通常很具见识，且一针见血。我记得他对越战春节攻势一役中魏摩兰将军遭撤职一事特别满意。他是唯一一个被我称为“阁下”的人，但我觉得这人已经赢得大家的尊敬。我对他的观感开始变得较成熟，而此时我看到了，在一切荣誉的背后，事实上他是非常寂寞的老人。

---

[1] 阿拉伯联合共和国（United Arab Republic）：由埃及与叙利亚于1958年组成，1961叙利亚因军事政变退出，埃及仍沿用此名，直至1971年。

[2] 落新妇（Astilbe）：蔷薇目、虎耳草科的多年生草本植物。

蒙哥马利元帅送给唐·麦卡林的签名照

16 顺化战役

我从初次到越南起，便一直觉得美国人尽管势力庞大，却永远无法赢得战争。那种感觉在美军打赢顺化战役后更加强烈。

在那次事件中，我抵达越南的时间出了问题，或者说，时机是再好也不过。法国航空的客机接近曼谷时，我听到机长在广播中提到“春节攻势”：在农历新年假期的短暂太平中，越共攻入南越的上百座城镇与都市，包括西贡。令人震惊的事不断上演。一名越共敢死队员在西贡的美国领事馆前跳出出租车，在美国的大本营上开启第一轮战火。据说美国外交官从领事馆窗户开枪回击。四千个北越游击军扮成春节返乡客，也同时出现在西贡的防线内。游击军包围了南越军事总部、总统府与我们要降落的新山一机场。我们改降在香港，我坐在机场等待，直到消息传来，西贡没丢掉。那场具象征意义的领事馆战役持续了六小时，死了二十六人。我觉得我应该要在现场采访。在春节攻势的余波中，有三万七千人丧生。

我的朋友，美国摄影记者爱迪·亚当斯在战后余波中拍到那幅决定性的照片：警察局局长当街朝双手受缚的越共俘虏头部开枪。那张照片在美国人民心中成为转折点，影响甚至大过美莱村大屠杀。他们不再认为自己介入了一场光荣的战争。

我终于抵达越南，继而往北，走到溪山。在那里，南越西北方的山区，临近北越及老挝的边境处，十三年前法国军队在奠边府的惨剧正在一场激烈的风暴中重演。

在奠边府战役胜利者武元甲将军的指挥下，北越两支精锐的步兵师沿着胡志明小径逼近美军在溪山的大型基地，其中之一正是当年带头攻击法军的304师。这两师汇合了当地的北越六万大军，包围了溪山和一座扼控南北交通的小型战略机场。基地内的美国海军陆战队兵力只有越共的八分之一，当敌人挖着地道潜到军营铁丝网内一百码时，他们成了束手无策的活靶。他们唯一的希望是空中支持，其规模之

大，是当年法军所无法想象的。巨大的B-52轰炸机每天在北越军队的头上丢下五千颗炸弹和几千吨的燃烧弹。

我飞到岘港，这座海边的超大型美军基地，但还是想到溪山去，虽然来自溪山的报道多到令我气馁。飞机飞去溪山运回伤员时，会顺道把文字记者和摄影记者送进去。记者利用美军的空中优势完成自己的工作，而我也打着同样的主意。但我在新闻中心遇到筋疲力尽的大卫·道格拉斯·邓肯时改变了心意，他是来自朝鲜战争的前海军陆战队中校，也是非常非常优秀的摄影记者，刚从溪山带回很多卷底片。有大卫专美于前，我跟在后面继续加码又有什么意义？

我听说美国想发动反击，好夺回被北越占领的南越大城——皇都顺化。那听起来是我的菜。

古城顺化筑有中国城墙，位在香江边，附近设为非军事区。这是越南的文化首都，等于牛津加上剑桥。在春节攻势中，五千名越共和北越正规军占领了顺化，北越国旗正在城垛上飘扬。当地有很多平民百姓，有人开始担心这样的地方竟将沦为战场。如果美国人想夺回顺化，免不了要上演海军陆战队的英勇攻击和贴身巷战。就像在耶路撒冷，采访古城战役的想法吸引了我。

天空乌云低垂，我搭上海军陆战队第五两栖突击营的护卫车队，开始往顺化移动。车队费力穿过深深的烂泥和大雨，经过遭炮弹击毁的残破房屋，及一列列逃亡的难民。天气非常寒冷。

我们来到顺化南边。消息传来，比我们早一步到的海军陆战队已经解放了南边半座城。第五突击营此时的任务是攻占香江北岸护城墙内的古城。

跨河大桥已遭炸毁，一大段桥面拦腰断裂。我面前就是顺化的北城，一片死寂，只见四处匍匐的北越正规军——人们口中可怕难缠的劲敌，虽然不是我的敌人。我从不觉得越共和北越人民是我的敌人，尽管我到达顺化时看起来和美军的海军陆战队没什么两样，但我并不听命于美国。我向来致力于独立的目击者，尽管并不冷静。

在等着要渡过香江时，我跟着海军陆战队的搜寻队走出去，他们四处查探城边的枪声来源，并查看战区附近看似废弃的房舍。他们以

一种威风凛凛的气势巡走房舍，用身体四处冲撞，把武器摆弄得咔咔直响。我落在后头等候。

他们进入一间房子，又走了出来。我听到有人对另一人说："里面什么都没有，只有一个死掉的越南佬。"

我进入那房子，走入黑暗的房间，看到一顶蚊帐吊在床上，蜡烛还点着。我靠近蚊帐，里头有具尸体以一种庄严的方式躺着。我望向他，心里想着这人个子真小，接着拉起了蚊帐，看到一个穿着肮脏衬衣的男童。我放下蚊帐，开始察看四周的状况。这是我第一次按下情绪的按钮。身处战场，我迟早都要按下那按钮。我离开搜寻队，心里想着那个小男孩，那个早夭的小生命，对这些人而言他算不了什么，只是"又一个死越南佬"。

我回到指挥部，找到另一支搜寻队。他们奉命清理战场，那是例行工作。他们走近碉堡和防空洞，大喊一声"手榴弹来了！"然后把手榴弹扔进去。有一家子受伤的越南平民就是从这样一个遭到轰炸的洞里逃了出来。

最后我来到河边，找到一个高大的海军指挥官，他是作战中心的负责人，正抽着大雪茄。

"早安"，我打了招呼，"我是伦敦《星期日泰晤士报》派来的，跟着海军陆战队一起来顺化。你能告诉我何时能上船渡河吗？"

他用最轻蔑的眼神低头看着我。"抱歉。"他直截了当地说，"你不能上我的任何一艘船。你要离开这个阵地。"

"喔，很遗憾，但我的确受到了批准。"我说，"我获准渡河，我是这个计划的一部分。"

"我管你那么多。你要离开我的阵地。你不能登上我的船。"

我知道再和这个人扯下去也没用。他是你偶尔会碰上的那类约翰·韦恩式的家伙[1]，只忙着欣赏自己的演出，无暇顾及其他。我彻底被拒绝了，正要走开时，眼睛瞄到更上游的河边，在此人看不到的地方，有些南越士兵正要登上登陆艇。

我低身冲过林木和花园，跑到浮桥边，比了一些手势后，有人友善地邀我上船。我排在队伍后头，猫着身子，屈膝摇摇晃晃地向前走。舱门升起，船向后退，掉头朝下游开去。我看到那个自恋的高大海军指挥官大张双腿站着，仍抽着廉价雪茄，正在放眼环顾现场。当我们噗噗地开过他前方时，我站起来，举起两只手指头，给他看我最棒的微笑。

在河的对岸，我按预先计划进入了战场，走到推进线的前方，只是那时自己并不知道。军队将由推进线朝战场推进。我离开南越军队，发现自己已经进入老城墙，穿过了中国园林、水上庭园，绕过小水塘。一片平静。接着我听到轻武器的射击声，还有迫击炮弹飞来的轰隆声。我必须甩掉这种愉快的散步心情，提醒自己战争开打了。

我看到几个人在花园旁的路边找掩护。我看到绷带，血淋淋的绷带，血淋淋的身躯。他们是美军，我向他们跑去，躲在同一条水沟里，听到另一边AK-47步枪的子弹咻咻地从我们头上飞过。

“怎么了？”我问他们。

“前面有一票狗娘养的越共。已经有伤亡了，我们正在等医护兵过来。”

不远处，离城墙很近的地方，我看到有人靠墙坐着，旁边还有个“医护兵”（他们是这么称呼医生的）。我指着那里，向跟我搭话的大兵问道：“那里发生了什么事？”

“那个人肯定会获得国会勋章。他脸上刚挨了两枪。”

我爬到那个背靠着矮墙的士兵身前。他脸上满是鲜血和唾液，身上的大号军服逐渐洇红，双眼如炼狱般恐怖，痛苦地露出恳求的眼神。我举起相机，他的头由左向右摆着，要求我不要拍。我放弃了。

后来，战火暂时停了下来，我爬到另一组海军陆战队旁，他们找了顶钢盔给我。有个士兵从来没遇过英国人，他跟我说：“让我给你做点特别的东西。”他不知从哪里变出绝佳的水果鸡尾酒。

我躺在水沟里，啜饮着这礼物，忽然间，最摄人心魄的炮火声逐渐大作，迫击炮弹不断射来，十分惊人。但我方的支持火力也够呛的。十五英里外的南海上，美军舰队以协同作战的模式把炮弹掷到我们前方，而我后来才知道，士兵们常整晚睡不着觉，担心炮弹打错目标。

他美军还出动了“鬼怪”式战斗机，在我们头顶上方投下燃烧弹。攻击的目标是我们前方的城墙，炮弹却活生生投在我们后方。所以你的想象力就带着强烈的不安盯着大量飞下的炮弹。

忽然间，天黑了。东方人相信各种妖魔鬼怪会在晚上跑出来，有时证实那其实是越共和北越正规军，他们利用了人们对黑暗的恐惧。我累得什么都不怕，亢奋和肾上腺素会把你给榨干。你的神经，你的触角，都露了出来，在外头闲晃。通常它们会告诉你一切，也让你感觉到一切。我精疲力竭，但还是很激动，最重要的是，饿了。

我在越来越暗的光线里觅食。士兵都分到所谓的“口粮”，一种袋子，装着几样封装食物。我知道，即使在战场待了很长时间，你还是会觉得某些口粮很难令人下咽。我很快就找到许多被扔掉的混合食品，火腿加上青豆。

我拿汤匙挖出自己的青豆，牢牢记下，这是我生平第一次身处超大型战事中。我之前采访的越南及耶路撒冷战役，和这次比起来都只是小冲突。仅仅几个月前，“六日战争”结束之后，我还陶醉得很，嘴里说着我一星期七天都想做战地摄影师。顺化将给我一个可怕的教训。

美国人曾告诉我，这将是场连续几天二十四小时不休息的军事行动，然后几天变成了一个星期，再延长一星期，我突然间成了老头子，满脸胡髭，眼窝深陷。我睡在铁皮棚屋里，躺在桌下的地板上，夜里冻得直发抖。我从不脱下衣服，钢盔不离身，盖着防弹夹克当毯子。这件夹克是我在一所野战医院捡到的，他们把夹克从死者及伤员身上割下来，丢到火葬柴堆上。

有天早上我走出我的小棚屋，换了个新的方向，向右走而不向左。在这越南小棚屋波浪状铁皮屋壁的另一边，我发现一个死掉的北越士兵。他的嘴中了枪，子弹打穿了他的后脑勺，和我几乎是头靠头

隔着铁皮一起躺了好几天。这种阴森森的情景几乎随处可见。你会找到尸骸或断肢。有一次我跑到路边去捡一样东西，却发现那是一只被坦克压扁的脚。人性的毁败和肉身的残坏形影不离。顺化这座美丽的城市正在变成瓦砾堆。

有一天早晨，我和一个海军陆战队员一同外出，靠近城墙时听到几发沉重的炮弹射过来。我们一起跳进墙边的散兵坑，这是北越军队为了抵挡海军陆战队入侵而挖掘的。我们缩在钢盔下，这个美国人说："王八蛋，这里有股恶心的味道。"我注意到坑底并不结实。即使我们是站在沙地上，还是太软了。我往下看，靴子边有排纽扣。我俩同时蹲在一具北越士兵尸体的肚子上，把他的肚子给压破了。即便炮弹四处飞，我们还是跳了出去，往不同方向跑，寻找别的地下掩体。

在这种战争里，你是走在精神分裂的旅途上。你没办法把眼前的一切拿来和生命中的其他事情相提并论。如果你已见识过真实世界的白色床单、舒适及和平，你会发现自己活得像下水道里分不清黑夜白天的老鼠，你无法将两个世界放在一起。真实世界里的判断没一样派得上用场。什么是和平，什么是战争，什么是死亡，什么是活着，什么是对的，什么是错的，你不知道答案。你只是活着，若你可以，就活过一天，再一天。

某天晚上，我和几个海军陆战队员在城墙下面搜索，忽然有人大叫"进攻"，那是中国制木柄手榴弹的名字，小小一个，长得像棒棒糖。我看见手榴弹躺在我和所有海军陆战队员之间，只有一个瘦高个儿站在我后面。我跳进地面的坑里，先是闷雷般的爆炸巨响，接下来碎片四射。我感觉得出有很多东西击中我的腿和腰。我的下半身开始麻木。就是这一次了，我想，我受伤了。我努力回想我读过的书里提到的受伤，想起罗伯特·格雷夫斯所说的：像是有人用力打了你一拳。我全身上下都受到重击，我想，我随时就要感觉到自己正在流血。我伸手摸到胯下，接着大声喊了出来，我想，那就像个孩子在叫妈妈。那是声嘶力竭的一声"医护兵"。

接着我顺着腿往下摸，没流血，也没伤口，只有麻木。我被碎片石屑击中，而不是铁片。唯一受伤的是那个瘦子，钢盔下方的后脑勺被手榴弹碎片打到。他倒了下来，鲜血从头部和颈部渗出。其他士兵

都朝手榴弹掷来的方向开枪，因为这说明敌人很靠近。真的很近。然后支援部队来了，所有的M-60都朝那里扫射，重机枪一气齐发。

我们退回麦伦·哈灵顿驻扎的阵地。哈灵顿是三角洲部队的指挥官，现在正看着每个新的伤亡发愁。这不是清理战场的行动。他的连队在城墙边一下子就元气大伤，而他们还只打到墙边。某天我站在庭院里聊天，聊完才走到旁边另一座院子没多久，一发迫击炮弹就射中刚才的庭院，把那两个刚刚还在和我聊天的士兵给炸成重伤。

海军陆战队有个传统，他们不会丢下受伤或阵亡的弟兄。哈灵顿夜里会派人出去带回失踪的人。我曾跟过这样的夜间任务，觉得自己好像侵扰了某种非常隐私的事。他们带回两具尸体，那是我第一次看到西方士兵哭泣。他是黑人，正为一个白人弟兄的死去而哭。

我拍了张照片，另一个黑人海军陆战队员正朝城墙丢手榴弹，看起来像奥运会的标枪选手。五分钟后，这人投弹的那只手成了残破的花椰菜，被一颗子弹给打得完全变形。接替他投弹位置的人则立即阵亡。某天我拍了张照片，对象不是作战中的士兵，而是一个死去的越南人，他四散的遗物就摆在他四周，像幅拼贴画。那是仔细编排好的，甚至是设计过的，然而，却似乎是在诉说这场战争的人命代价。

---

[1] 约翰·韦恩（John Wayne，1907—1979），美国电影演员，在多部西部片中成功塑造了强硬粗犷的个人英雄形象。

掷弹的士兵，顺化，南越，**1968**年**2**月

送往战地医院，顺化，南越，**1968**年**2**月

美国海军陆战队员，顺化，南越，1968年2月

随军牧师将一名老妪抱出交战区，顺化，南越，**1968**年**2**月

受伤的海军陆战队员，顺化，南越，**1968**年**2**月

北越士兵和他的随身遗物，顺化，南越，**1968**年**2**月

17 战争的教训

有时我会爬到推进线前方，好就定位置，拍摄海军陆战队朝我进发的画面。有一次，前进的队伍忽然受阻，我趴进散兵坑里吃了满嘴泥巴，有两人就在我身旁被打死。排长的喉咙被一颗AK-47的子弹给打穿，我看到他努力将手指伸进喉咙里止血。他腿上有条肌肉给打得翻了上来。我匍匐到他身边，大多数人都已爬开，给我们留下活动空间。这个军官开始英勇地说要把敌人火力引到我们身上，以声东击西。

“听着，我们就别昏头了”，我说。

突然间，剩下的人都看着我，等着我领导。那个军官倒下后，年纪最大的就数我了。炮火太猛烈，想都别想要把排长扛到安全地带，所以我们顶住，直到M-60 重机枪赶来，以火力掩护我们。

照我想来，这些海军陆战队的作战计划并不够深思熟虑。直线前进的冲锋太多了，像美国骑兵队一样不顾后果乱打一气。北越正规军狙击手利用高处的地利，简直就是手到擒来。海军陆战队凭着人数与火力的绝对优势，似乎终将获胜，但是代价呢？你可以看出他们对战争逐渐失去信心。在美国本土，舆论渐渐倾向反对战争，前线在打仗时也透露了这件事。有几个士兵告诉我，如果他们活着离开顺化，他们将写信给国会议员以反对美国介入越战。多数美国士兵很瞧不起躲在后方的南越部队。就连在顺化，你也可以看到南越军队劫掠百姓的财物，而他们来这里应该是为了要解救这些人。

某天，一个小孩子忽然出现在交战正酣的沙场上。顺化城内还躲着几千个平民，即使他们努力要从前线逃开。而这个小孩就这么出现了，位置如此逼近战火，匪夷所思。每个人都注意到他。士兵又变回了常人，而不是战士。看到这个迷路的小朋友，这些十九到二十二岁的年轻人大感心痛。他们温柔地把他护送到医护兵前，医护兵把他带进屋子里，为他清理头上脏兮兮的伤口，而我借着蜡烛光拍下这个过

程。把小孩带离狙击手与迫击炮手，像是在做他这辈子最重要的接送。

顺化旧城最后还是拿了回来。美军投下铺天盖地的炮弹，让这胜利显得不怎么值得。顺化毁了，木头房子给炸飞，市区只剩瓦砾。他们为了拯救这个城市而摧毁了它。将近六千名平民命丧于此，比两边战死的军人还多。在七十七天的溪山包围战中，轰炸与炮击的火力超过五枚广岛原子弹。

然而，这还不是全部的代价。活人的心灵和死者的身体同样遭到戕害。待在顺化的最后几天，我听到铁皮棚子后面传来呜咽。两个陆战队员，不折不扣的乡下粗人，在一个越南人的脖子上套上绳索，拉着他走来走去，好像在遛一只穿着衣服的宠物。他们蒙住他的眼睛，塞住他的嘴，让他跪下或躺在泥土上，令他饱受痛苦与折磨。这种卑劣、凶残的情节，和我在刚果所见毫无二致，现在则由在亚洲的“自由使者”来执行。

我在顺化待了十一天，不确定此行教导了我什么。除了重新体会战争可以多么恐怖之外，我不认为还学到了其他任何东西。顺化当然让我非常羞愧，人类怎么有办法如此对待彼此？我想，此行以一种阴森的方式教导我求生，而这些新知识中，有一部分是懂得何时该离开。

战争刚开始时，有一位海军陆战队随军牧师找上我，要帮我做临终圣礼。他吓到我了，我断然回答他：“不要，我不要做。”他给了我圣餐及圣酒圣饼，却不知如何把恐惧也植入我心里。我觉得这个人在这里给我带来非常悲观的结局。他令我毛骨悚然，我想我应该和这个人保持距离。

那天晚上我和朋友谈到这件事。我的情绪一定非常激动，因为他劝要我轻松点。他提醒我，家里还有人在想念着我。当时我被他的话给感动了，但是直到我回到英国，才感受到它的全部力量。当我在顺化出生入死时，我的儿子保罗在家里差点送命。他常玩弓箭，箭头是橡皮吸盘，他把吸盘放进嘴里卡住了喉咙，差点窒息而死。

离开顺化前，我向麦伦·哈灵顿道谢，感激海军陆战队为我做的一切——对一个手无寸铁的人所付出的情谊。他跟我说他会到伦敦看我。

我当时做错了，我不相信他，我转身离开了。

我去了伤员处理站，那里有尸体袋，塑料的，还有一息尚存的尸骸。我看见那位吓到我的随军牧师对着我笑。

他说：“你是要去岘港吗？”我告诉他是的，他说：“哦，我也正打算去岘港呢。”

直升机来了之后他们说只有一个人的空间了，牧师建议我上去。

我说：“不，神父，还是你上吧，那是你的地方。”

“别跟我争，我是你的长辈。”

我说：“很遗憾回到这里，我被吓坏了。”

“不用解释了，”他说，“去吧。”

我上了直升机，一路沿着越南的海岸线飞。我说不出话，感觉好像经历了二十五年。飞机上还有一名摄影师，一位勇敢的法国女士，凯瑟琳·勒鲁瓦，她在顺化战役中混进了越共，后来她在战争中拍的照片震惊了全世界。她坐我对面看着我，我也盯着她看。我不想跟她说话，不想跟任何人说话。我的脑海中有凄厉叫喊，仿佛炮弹爆炸，战火仍在那里蔓延。流血、死亡和将死的画面仍在我脑中，我完全给吓懵了。

我想在岘港好好洗个澡睡一觉，也许能恢复过来。然后就在媒体中心遇到了《泰晤士报》的弗雷德·埃默里。

“伦敦方面迫切地想了解这边怎么样了，你能跟我一起去说说你知道的情况吗？”他说。

“我能先洗个澡吗，弗雷德？”我说。

睡眠是一长串关于战争的噩梦。要回家我得先飞到西贡，然后到巴黎，在巴黎奥利机场我又发现自己处于待命状态。十点钟的时候还有一百多人没赶上飞机，后来我听到其中的一些人来了，是来看英法

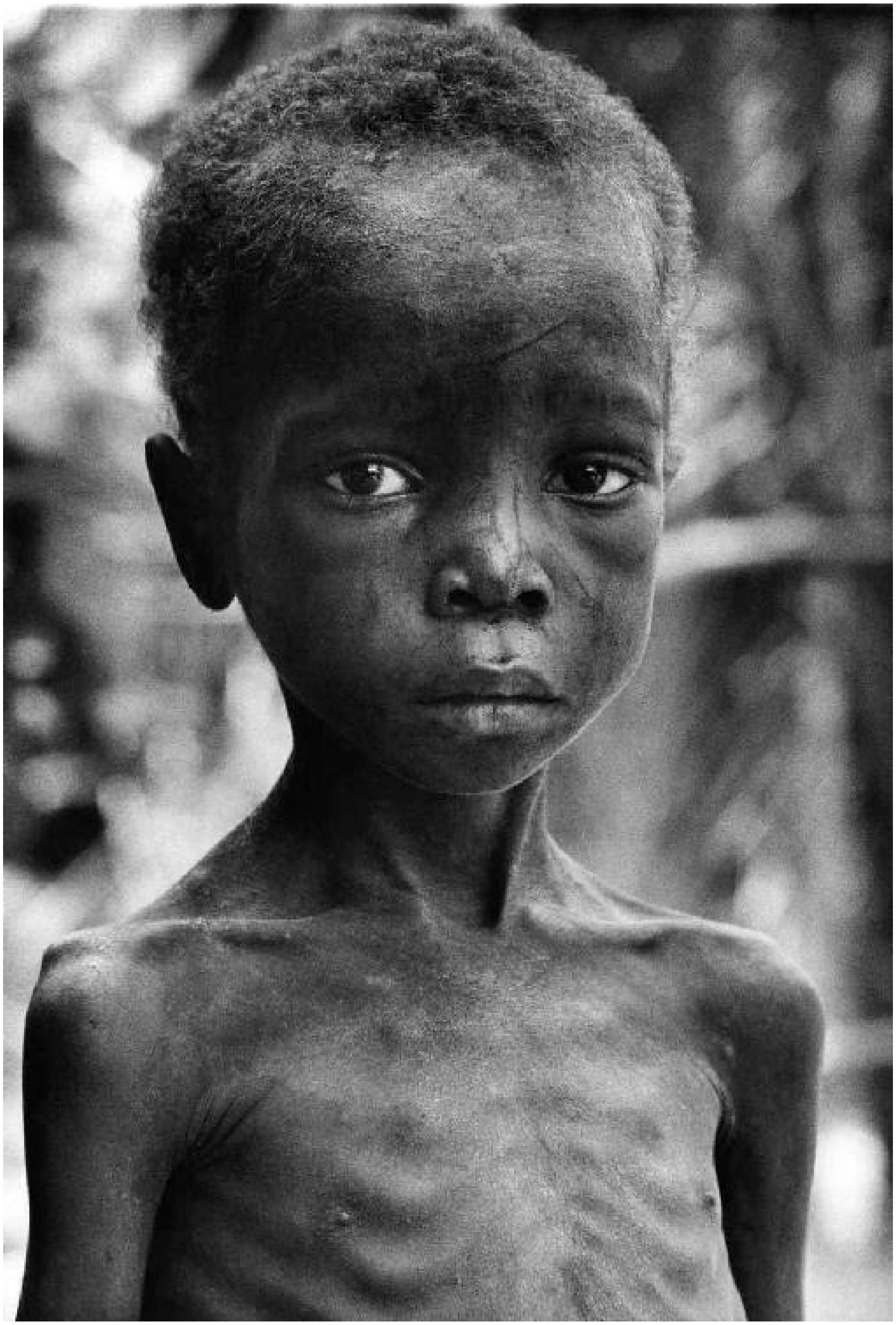
对抗赛的英国橄榄球球迷。他们唱着歌穿过奥利机场，往盆栽里尿尿，拽着因醉酒而非战争倒下的同伴。

几年之后我再度回到顺化，走过当年我曾无限接近于死亡的战场，在那里我觉得自己是死亡的永恒伴侣。所有的事情看起来是如此的不合理，那些死去的人，那些残废的生命，他们经历的所有这些都毫无意义，就像所有战争一样。没有回报，没有尽头，没有欢乐。我记得在岘港有一条街叫无乐街，这条街后的整个国家都可以这样来命名。

海军陆战队员与一名被捕的平民，顺化，南越，**1968**年**2**月

被美军炸伤的越南父女，顺化，南越，**1968**年**2**月

等着离开前线的大兵被炮火吓傻，顺化，南越，**1968**年**2**月



因内战导致的饥荒，尼日利亚，1969年12月

18 比亚法拉的孩子

我双脚才踏上比亚法拉的土地五分钟，就被关进监狱。我会飞来这里是因为听到一则报道，有个孩子的头被砍掉，他母亲把他的头颅装在吃饭用的钵里，来到伊博兰。我的记者朋友乔治·德卡瓦拉在飞往哈科特港的飞机上勤快地记着笔记，他为“时代－生活”工作。他们认为我俩是间谍。五个钟头后，我们费尽唇舌才获释。我自由了，开始投身一生中最令我激动的采访任务。比亚法拉建国不到三年，这三年间，我每年都来记录它的脆弱处境、斗争与衰败。

环绕着比亚法拉冲突的诸多感受，现在的欧洲人多已遗忘。但在1967年，强烈的情绪不仅笼罩非洲，也波及全世界。有段时期，甚至连我工作的报社《星期日泰晤士报》也差点为此分裂。

1967年5月30日，奥朱古上校宣布比亚法拉脱离尼日利亚联邦，这块从尼日利亚分裂出去的弹丸之地从此成为独立国家。这个新国家中势力最庞大的是伊博族，他们宣布独立的主要动机是对种族灭绝的恐惧。

乔治和我刚从伊博族的世仇——豪萨族的大本营北尼日利亚回来。那个带着骇人饭钵的妇女就是从那里逃出来的。在那些泥墙老城中，酋长仍实施封建统治。在我们刚离开的卡诺[1]这类地方，“异族区”里的伊博族移民遭到豪萨族与狂热的宗教极端分子攻击、劫掠与残杀。据说死亡人数将近五万。

伊博族聪明且拥有丰富的自然资源，似乎足以逃离压迫，宣布脱离东部行政区而独立。他们的土地蕴藏了尼日利亚联邦的石油与矿产，对这些资源感兴趣的外国人显然并不反对伊博族脱离受英国控制且政局并不稳定的尼日利亚联邦，尤其是法国人。但比亚法拉有个致命弱点，他们无法保卫自己。所有重装备和绝大多数部队都在尼日利亚那边。观望几个星期后，戈翁将军统治下的联邦决定侵入比亚法拉。

比亚法拉势单力薄，似乎几个星期内就会崩解，但实际上抵抗既激烈又持久。随着艰苦的对抗旷日持久，背后的势力也趋向两极化。法国偷偷支持比亚法拉，英国政府表面上宣告中立，暗地里运送大量武器给尼日利亚。苏联干的事和英国一样，只是比较公开。

在英国，民众的想法也告分裂，这种分裂还反映在我自己的报社内：国外部站在尼日利亚的立场，他们担心“巴尔干化”——一个非洲国家独立会导致更多国家效法；我工作的杂志部则非常同情伊博族。我们受到杂志灵魂人物弗朗西斯·温德汉（Francis Wyndham）的影响。他是一位优秀的作家，也是我的朋友，比多数人都靠近混战的核心—— 他认识奥朱古。哈利·伊文思倾向尼日利亚，但他是非常好的总编辑，不会压制另一方的中肯观点。尼日利亚内战期间，杂志刊登的都是同情比亚法拉的文章，完全和报纸的观点相对立。

这种英国人的微妙情绪，逮捕我们的哈科特港警察当然无法理解。在他们眼中，单凭我是英国人这一点就够可疑了，而我们还造访了他们敌人的心脏地带，就显得更加可疑。我们之前在卡诺市看到军方拿着棍棒巡逻，并惩罚劫掠者，以遏制当地的反伊博族情绪。同样的部队现在正出面逼比亚法拉投降。我们是该做些解释，但温德汉的关系比较管用。我们获释一个钟头后，便和奥朱古喝起茶来。

他高贵而威严，我想，是个绅士吧。与英语记者打交道也游刃有余。他在萨里郡的埃普索姆长大，并在牛津受教育，应付我们的提问时从容自在，只有一个问题让他迟疑了一下——我要求到前线采访。

我获得许可，但情况有点讽刺：我和当过伞兵的法国摄影记者吉尔·卡隆[2]同行。从国籍上来看，我们可能处于对立，而事实上，我们是很好的朋友。另一个讽刺是，由于英国暗中对这场战争贡献良多，我在这场混战中撞上的任何子弹都可能是由我自己缴纳的税金买单。

两天后我们加入比亚法拉步兵营，该营正准备渡过尼日河，偷袭尼日利亚部队的后方。他们必须绕到敌军防线的后面，偷偷攻占一座重要的桥梁。该桥位于奥尼特沙，是往来尼日利亚与比亚法拉的必经之路。

我们看到那支部队时大感忧心。那是一支苦哈哈的部队，兵员六百人，很多人的屁股都露在裤子外。有些人有装备和制服，有些人没有。很多人的鞋子都不适合丛林任务。尖头鞋极受欢迎。有些挑夫头上垫着香蕉叶，扛着非常新式的火箭筒。他们也扛了许多篓啤酒，令我又惊又喜，虽然我觉得应该要带更重要的东西。

我们无声无息地渡过尼日河，进入敌人领土。一路上不准吸烟、不准点灯，一切都非常隐秘而刺激。军方有时会做做样子，好让记者有得拍，但我知道这次是玩真的。我们找到一座村子过夜，接着和士兵一起出发走过沼泽地。

行军速度慢得让人难以忍受，才三十多英里就走了四天，而且我们一天比一天虚弱。粮食早在抵达目的地之前就吃完了，到后来，吉尔和我啃起了椰子，好止饥解渴。然而，我对于什么东西可以当作食物还是有些保留。

发动攻击的前一晚，我走到灌木丛里小解，有个挑夫拿着晚餐来给我——我在办事时意识到有个人耐住性子但有些不爽地站在我身后，一转身，看到一个人端着一碗东西要给我吃。我看不出碗内那一大坨圆圆的东西是什么。

“那是什么？”我有点警觉地问。

“是你的晚餐，先生。这是刚果肉，没血，没骨头。”弄半天，那原来是只大蜗牛，有小型金鱼缸那么大。

“我不敢吃。给你吧。”

那个人很高兴，馋涎欲滴地挖出那乏味的肉块。要不是这样，他那天晚上会没东西吃。这份餐点是特地为访客准备的。部队似乎要空着肚子上战场。

没多久，我对指挥这次行动的上校起了极大反感。他名叫汉尼拔，怪的是，他说的英语有约克郡腔调。他娶了英国太太，但还是很瞧不起英国在这场战争中的立场。这也使他讨厌我。吉尔的境遇完全不同，他非常受欢迎。到了第五天，吉尔和汉尼拔的友谊也减弱了。

有些逃兵被抓到，当他们集合起来时，那仅剩的关系也完全消失无踪。这些逃兵的下场很出人意料。

在树林里的空地上，汉尼拔把士兵集合起来排成方形，活像拿破仑时代的方阵。下达次日攻击令之后，那些逃兵被带到前面接受惩罚。三个可怜虫被迫趴在地上，而几个有官阶的军人（由他们身上较完好的军服可以看出）砍回了几根六英尺长的木棍，走回来时还边拗着玩。惩罚是打二十五大棍。三个受难者在泥地上打滚，咬紧手指头强忍住叫声的那一幕，让吉尔的军人荣誉感备觉受辱。

鞭刑结束后我们口干舌燥，也确实需要补充体力，我问吉尔要不要干个几瓶先前看到的啤酒。我走到卫兵面前，他在一旁看守着啤酒箱。

“那些啤酒，有可能给我一瓶吗，朋友？”我装出一派单纯老实的样子。

那个人咯咯笑，接下来他们全都笑了起来，笑到喘不过气。在这交战前夕，营区却被笑声给湮没了。我呆站在那里，从这人看向那人，完全不晓得什么事令他们觉得如此好笑。终于有个人用手臂抹了抹脸，然后解释：“那不是拿来喝的啤酒，长官，那是敌人的啤酒。”

我还是摸不着头绪，问道：“你说什么？敌人的啤酒？”

“我们把它点着，然后朝敌人丢过去。”

我回头找吉尔，心头的不安大增。

我说：“这次的行动太疯狂了，那根本不是啤酒，那是汽油弹。他们要拿装汽油的啤酒瓶对付北约步枪。”

第二天早上，空气中弥漫着恐惧的死寂。我对吉尔说：“这一切肯定今天就玩完了。”

“但愿如此。我希望这档子事赶快结束，尽早回去。”

大约早上九点钟，迫击炮的炮弹开始落下来。在非洲，一天通常是在凉爽的清晨展开，九点已经是相当晚。很多人到处乱跑，情况非常混乱。伤兵也已经从前线退回来，其中有个人边走边用双手手掌抱着肚子，而肠子则从指缝间露了出来。我往前线走去。

我在小型武器的浓烟与爆炸声中看到一幅骇人景象。一辆吉普车着了火，那是尼日利亚的军用吉普，后座的女人遭烈焰吞没，从头到脚都烧了起来。这具活人火炬缓慢地前俯后仰，张开嘴巴发出声音，没人救她，那景象令我饱受煎熬。

“看在老天的份上！想想办法，什么办法都行，快结束她的痛苦吧。”我对一个军官说。

他用英国陆军军官学校的口气慢条斯理地回答：“我为什么要救她？她只是个贱女人。”

我跑到吉普车前面。司机已经死去，有个比亚法拉人抢着要在血液与火焰毁了司机的衣服之前把它们给扒下来。

我们前面有些人被推了过来。他们是俘虏，尼日利亚的士兵，跟那几个吉普车上的人一样，都遇上了偷袭。

他们开始飞快地剥去俘虏的上衣，蒙上他们的眼睛。汉尼拔正在标定地图坐标，有个人过来问他：“那些俘虏怎么办？”他的头抬也不抬，答道：“枪毙。”

吉尔对我说：“我真不敢相信。我原以为他是值得尊敬的人。”但汉尼拔重复那道命令。比亚法拉士兵面面相觑，带点困惑，小心翼翼地拉了拉他们的AK-47。接下来又互相看了看。俘虏开始哭泣，双腿直打哆嗦。他们猛地号啕大哭，发起抖来，难以抑制。然后有个人的AK-47开火了，更多枪声响起。

其中一个俘虏似乎成了所有子弹的主要目标。他扑向地面，身体发出可怕的重击声和一种令人心惊胆寒的声音，接着有口气被吐了出来。那就像屠宰场里的动物。我惊吓过度，全身僵硬，动弹不得。有个俘虏侥幸逃过子弹，他泪流满面，徒然地恳求饶命。我站在那里，

说不出话，也无法移动。吉尔也好像被钉在地上。过了好久，我们才说得出片言只语。

那座桥被攻下来，或者说靠我们的这一头被攻了下来。我们往桥上移动。至此，攻击都还算照计划进行，但尼日利亚部队已经重新集结并发起反攻。一个小时内，他们对着桥梁和周边发射了三百发左右的迫击炮弹。炮弹落在城垛状的巨大铁造建筑上，那轰炸声以及敲击的回音、子弹在铁桥上的弹跳声，到今天我还记得。

战况变得千钧一发，情势很快就明朗了，我们守不住新据点，转瞬就收到全面撤退的命令。我们知道任务已完全失败，便起身逃跑，尽速撤退。我很担心会在拼命飞奔的人潮中脱队。两个穿着越南迷彩装的西方人很容易被看成雇佣兵。涉入此次冲突的雇佣兵多数站在比亚法拉那边，尼日利亚则有苏联和英国的雇佣兵飞行员。

撤退一旦开始，被俘的恐惧便席卷了每个人。种族屠杀的恐惧又加深了一层——担心汉尼拔处置尼日利亚俘虏的方式会引来报复。此时已是兵败如山倒。

走路的伤兵、受创太重的伤兵、爬着的伤兵，都开始没命地抓住我们说："拜托你，长官，别丢下我。带我走，带我一起走，长官。拜托背我走，长官。"我在树林里狂奔时，他们抱住我的腿。

有些人躺在地上，眼球掉出来，眼窝不见了；有些人的腿被迫击炮打伤，躺在地上无法动弹。被尼日利亚军队擒获的恐惧令他们陷入绝望。

子弹和炮弹不断飞来。

这场撤退丢下了伤员不管，场面显得格外可怕。还能跑还能走的人只想保住自己的狗命，我们不断往前冲往前冲，尽我们所能远离那座桥。

我们还在敌人的领土上。我们还得渡过尼日河，但至少要再走三十英里才能到达渡口。我们抵达一座村落，有个军官征用村内每一辆自行车，吉尔、我及一个先抵达的《电讯报》记者都分到了。有个熟悉小径的向导走我们前面，我们死命踩着踏板，冲过树丛和丛林里的

步道，一路上骑得飞快，直到抵达河边。那里有艘大船正等着载我们到比较安全的对岸。我们到达船边时满身大汗，筋疲力尽。天色已黑。

我们上船，过河。保住性命的解脱感使得这次渡河成为我们记忆中最棒的一次。四周一片宁静，天上星河灿烂，但是这支寡不敌众、毫无胜算的比亚法拉军队伤亡惨重，气氛因失望与失败而变得非常凝重。

今天的事件还有些后话，快乐与悲惨兼有之。那些被我们抛下的伤兵，我打听不到他们的下落，但是一般而言，尼日利亚人打胜战后要比传闻中来得慈悲很多。他们不会进行邪恶的报复，或滥杀，或种族大屠杀。他们很有规矩。对照之下，汉尼拔则成为战犯而遭到通缉。吉尔后来死得很惨，他在某个离非洲很远的黑暗丛林里被俘，遭遇类似我们所目击的暴行。

麦卡林随比亚法拉士兵撤退，法国记者吉尔·卡隆拍摄

我尽我所能经常回到比亚法拉。我的渠道是日内瓦一家奇怪的公关公司，名叫“马克新闻”。想前往比亚法拉的旅客得通过他们的审查，除非你完全支持比亚法拉，否则无法入境。我变成这个机构所谓的可靠人士。当年这场战争幕后的筹划还不明朗，我一直相信比亚法拉有正当理由建国，但是随着我每一次到访，这信念也逐渐变得薄弱。

1969年，我只身回去采访。我的计划是往西走到欧克帕拉前线，据报道，比亚法拉陆军63旅的52营正企图突破尼日利亚军的包围。我设法到达前线，但是一走下路虎吉普车，我就双腿发软，倒在沙地上。疟疾，或是很像疟疾的某种东西把我给击垮了。

我在一间茅草屋里醒来，一个比亚法拉妇女温柔地用温水帮我擦身体。茅草屋是野战医院的一部分。一个医生帮我注射，并道歉说针头先前已经用过了。我在高烧的晕眩中躺了两天，直到有足够气力依约赴会，到陆军指挥官的屋里吃早餐。

有些炸过的香蕉摆在我面前。在指挥官的劝食下，我很有礼貌地努力吞下去，因为今天就要发动攻击。就在这时，新一波的高烧与呕吐发作，我急忙告退，到外面沙地狂吐时倒了下去。事后有人跟我说，我的两眼骨溜骨溜地乱转。我又再度昏过去，醒来时发现有个女人拿树叶抹我的脸。

我泡在水里时，有个比亚法拉军官救了我。英国军官手杖让他非常有英国范儿，只差脚上穿的是大雨鞋。他喂我吃了些可口的米饭，好让我在两点钟部队推进时有点力气。

中午，弹药开始运来。他们运来迫击炮，好大的法国货，120毫米口径，每尊炮不多不少只有两发炮弹。接着他们发给每个士兵两发子弹，我一定是看得目瞪口呆，因为我的救命恩人史蒂芬·欧沙迪比解释说：“我很抱歉，唐，但是我们的弹药不多。我们给每个人两发子弹，等我们向前进，就会抢到尼日利亚的武器，然后拿到更多弹药。”

接着那些男孩子接受校阅。我记得其中一个大概十六岁。他穿着一套不合身的老式条纹装，打赤脚。有些男孩子想逃跑，因而遭到严厉惩罚，史蒂芬拿手杖打他们的肩膀，或敲打、摇晃他们的头。所有

人都挨了训。那个军官站得笔直，挥舞着双手，更像在国家剧院演出的乔纳森·米勒。哨音吹起，我们往前走，走进尼日利亚军轻武器最可怕的火网中，而我自己还烧到头晕眼花。

那就像有人拿巨大的鞭子鞭打树木。子弹穿空而过，射穿树干，射穿树叶，听起来有如音乐。那是枪弹火力呼啸而成的干寒西北风。接着迫击炮弹开始飞过来。不久就看到有人双手捧着裂开的肚子，有人满脸鲜血跑来跑去。

我身旁有个人在灌木丛下剧烈挣扎。他努力站起来的时候，我看到有颗子弹打进他嘴里，打掉他一边脸颊。我身边另一个人已经断气。我想装上底片拍照。有些意外事故来得太快，我有些惶惶不定。我看到指挥官弯腰对着一个阵亡士兵说话，好像他还活着一般。他在颂扬那个人的勇气，并代表比亚法拉感谢他。这个情景令人既感动又忧心。

我回到前线，到伤员集中的地方，又看到那套条纹装，此时肩头多了个弹孔。我看到有人用担架抬着伤员，草草绑成的担架。那里有辆老旧卡车，就像没有车窗与车门的露营车，车况糟到该送修了。伤员坐在车上自行抱着受伤的手脚，有个人躺着，肠子从他的指间跑了出来。

比亚法拉军队没有你在其他战争中看得到的医疗设备。这些人真是一穷二白。有个人脸上破了大洞也不能获得一针吗啡。比起其他部位的伤，头伤较不痛，但还是迫切需要处理。多数伤员伤在肩膀、上臂与脸，因为他们是四肢着地匍匐前进。

我问驾驶，为什么载了这么多伤员还不开走。

“没有完全挤满人之前，我们不能开走，长官。我们没那么多油料。”

在战场后方，我又看到欧沙迪比上尉，他相当激动。他的右腿中了尼日利亚部队的子弹，北约步枪射伤了他。他们帮他打了吗啡，并把他送到这间屋子。他已经产生幻觉，对我说：“唐，唐，我很担心。拜托你，唐，答应我你会去告诉他们要往前冲。他们会听你的。”

我无法叫更多人去送死，他们没半颗子弹，在地上匍匐的肚子无法对抗众寡悬殊的大军与炮火。显然他们并未告诉我真相，他们在二十英里宽的战线上并无任何进展。我也知道史蒂芬需要一些保证来安抚他激动的情绪。

我说："好的，史蒂芬。"

我走到外面，潜伏了一阵子，再回到屋内。他问："你跟他们说了吗？"我回道："有，史蒂芬，他们向前进了。"

我还受到疟疾后遗症的折磨，也害怕用过的针头造成感染。我的身体受够了，开始出现大片红斑。我在战场后方十英里处的大型天主教传教所里找到避难处。某位修女有个处方几乎立即治好我的发痒和红斑，我在传教所的床上睡了好久好沉的一觉。

通过传教会，我才看到比亚法拉最令我永生难忘的恐怖景象。他们指点我去乌姆亚胡地区的传教会，我可以在那里看到另一类战争的受害者：比亚法拉的孤儿与弃儿。他们都已经快要饿死。战争当然会中断各种农作物的生产。救援物资主要来自法国，但很少能进到这个地区。救援食粮都送进军人的肚子里。

我在传教会遇到肯尼迪神父，他是既坚强又善良的那种人。他带我到一间前身是小学的医院。战争使许多孩子成为孤儿，那里收容了八百人。我一进去就看到一个白化症男孩。挨饿的比亚法拉孤儿已经是再可怜不过，挨饿的白化症比亚法拉人，处境更是笔墨所难形容。濒临饿死的他还要遭受同伴的排挤、嘲笑与侮辱。我看到这男孩正望着我。他像是一具活着的骷髅，身上有种骷髅般的白色。他往我这边一点一点靠过来，穿着不合身又破烂的毛线衫，手中抓着玉米牛肉罐头，一只空的玉米牛肉铁罐。

他目不转睛地看着我，那眼神就某些观点来看，可说是引发了"邪恶之眼"[3]，使我饱尝愧疚与不安。他又靠近我一点。我设法不看他，设法把眼睛盯在其他地方。几个"无国界医生组织"的法国医生正努力拯救一个濒死的小女孩。这些医生走进黑暗地域的中心地带提供协助，因此而广为人知。他们在女孩的喉咙插入一根针并捶打她的胸

部，设法救活她，那景象几乎令人不忍卒睹。她死在我面前。在我所有的悲惨经验中，在死于我面前的人当中，她是年纪最小的。

我的眼角余光还是看得到那个白化症男童。我捕捉到那白色的闪光。他又靠近一些，像鬼魂般缠住我。有个人给我受害者的统计数字，是此地惨剧的好几倍，相当可怕。看着这些备受穷困与饥饿折磨的受害者，我的心撤退到自己在英格兰的家。我的孩子年纪和他们差不多，和多数西方孩子一样，对丰盛的食物毫不在乎。我设法在这两种景象之间求得平衡，精神因此饱受煎熬。我感到有什么碰了碰我的手。白化症男童已经缓缓移到我身边，把他的手放入我手中。

我站在那里，握着他的手，感到眼泪夺眶而出。我对自己说，别看他，想想别的东西，什么东西都好，别在这些孩子面前哭出来。我把手伸到口袋里，摸出一颗麦芽糖，偷偷塞进白化症男童手中，然后他走开了。他站在不远处，以颤抖的手指慢慢剥开糖果纸。他舔着糖果，用大大的眼睛瞪着我。我注意到，他站在那里专心舔着糖果时，手中仍抓着那只玉米牛肉空罐子，好像它会忽然消失一般。他看起来已经不像是个人，而像一具不知何故还活着的小小骷髅。

饿童遭受的每一种折磨都鞭挞着我的心。有个英国医生抱着垂死的婴儿，他双腿无力，却想努力撑起身子。她的另一只手臂抱着一个鼻孔里插着喂食管的小孩。半盲的小孩肚子大得像啤酒桶（严重营养不良和营养失调所引起），靠两只像筷子的脚站着。有个男孩的手臂脱臼，仅以薄薄的皮肤相连，因为肌肉已经失去功能。其他儿童躺在自己的排泄物中等死，伤口布满苍蝇。

这超越了战争，超越了新闻，超越了摄影，但没有超出政治的范围。这无法形容的苦难不是哪一次非洲天然灾害的结果,这不是大自然的魔手在作怪，而是人类邪恶的欲望所造成。如果可以，我想把这一天从我的生命中拿掉，抹去这段记忆。但就像纳粹死亡集中营那些恐怖的照片带给我们的记忆，人类竟能如此对待自己的同类，我们无法也不允许忘记。我拍下那个白化症男童，所有看过照片的人都必须牢牢记在心上。

离开之前，我在茅草屋里发现一个年轻女孩，大概十六岁，一丝不挂地坐着，看起来病了，也相当虚弱，但很美丽。有人告诉我，她

的名字叫“耐心”。我想拍她，便问陪同人员能不能说服女孩用手遮住私处，好让我能透过她的赤裸呈现最多的尊严。但她的景象把我身而为人所可能具有的全部特质都扒光了。在比亚法拉期间，同情心与良心的鞭子从未停止鞭挞我。

我们都受天真的信念之害，以为光凭正直就能理直气壮地站在任何地方，但倘若你是站在垂死者面前，你还需要更多理由。如果你帮不上忙，便不该在那里。对于比亚法拉人，我帮得上任何忙吗？或者，我只是在协助一场对他们没有任何利益可言的战争。醉心权力的狂热分子发动大家脱离联邦，完全没考虑到，当他们推着毁灭性武器前进时，会在身后留给人民多大的苦难与贫困。

这场战争，给我带来了前所未有的摧残与困惑。我看不出这场战争有任何哪怕是一丁点儿的正当性，或者我人在那里有任何的正当性，除非我能通过照片提醒人们，所有战争都毫无价值。

甚至连我进入那里的方式，即通过马克新闻公司的协助，也使我的立场脆弱可疑。这是一场人为的饥荒，肇祸者是分离建国及其引起的反应，是交战双方的贪婪与愚蠢，而最主要的，是创建这个分离国家的权谋者的不正直。

我从来都不觉得我对政治有多伟大的洞见，但当你看到我在那间传教会医院的所见所闻时， 这已是无关紧要。无需对政治有多敏锐即可看出这有多么显而易见，那逼得你不得不接受。

理查德·威斯特写了一篇强烈支持比亚法拉的文章，连同我的照片刊登在杂志上，虽然我的照片没有任何立场。我非常希望这些照片能够为受困的医院和垂死的儿童带来救援。我知道我的照片带着某种信息，但究竟是什么信息，我却没办法说，或许我只是想让生活无忧的人难过、丧气。

不过，当时我们只知道，文字和照片都无法阻止尼日利亚战争机器向前推进。

我曾让自己的照片诉诸政治倾向，小小的一次。我有一张悲惨的照片，一个比亚法拉母亲以她干瘪的乳房喂哺小孩。杂志登出后，我把照片改制成一幅海报，弗朗西斯·温德汉为它加上恰当而煽动的标

题："比亚法拉，英国政府支持这场战争。你们大家可以制止它。"海报做好后，我们涌向城市，在各地张贴悬挂。我妻子克莉丝汀和我特别留意我们家所在的汉普斯岱花园郊区，因为首相哈罗德·威尔逊的家也在这区。

几个月过去，比亚法拉的情势日益绝望。我很想回去，但有个问题，在《星期日泰晤士报》内部，亲尼日利亚和亲比亚法拉这两派之间的歧见愈演愈烈，谁是适合写这场战争的中立人选，彼此无法达成共识。经过许多带着仇恨的争论后，他们终于同意派资深的安东尼·特里出门。他入选的条件是：他是中欧特派员，对于非洲事务相对无知。

然而，他很快就判断出情势很糟。我们降落在乌利的简易机场时，机场官员想要征用我们所有的硬货币，拿一大堆比亚法拉纸币来交换。安东尼从外汇管制窗口离开时，身上塞满无用的货币。他看了我一眼，说："他们在这里玩完了，不是吗？这些家伙。"

我们到前线去。很明显，比亚法拉军队的士气已彻底瓦解。奥朱古将军带着他的加长版奔驰和许多东西跑了。一小撮高层领导人以人民的饥荒为代价追逐的是什么东西，参谋总部外头堆积如山的红酒空瓶就是明证。如今，我知道他们是投机的骗子。

奇努阿·阿奇比（Chinua Achebe）是比亚法拉真正的理想主义者之一，我带了些食物和其他物资给他的孩子们。他是小说家，写了一本名为《分崩离析》（Things Fall Apart）的书，那正是眼前的局势。他是个年轻人，一个值得尊敬的人，一个好人。我还记得最后一次看到他的情景。他毫无情感地接过礼物，他或许曾对一两个他觉得真正关心比亚法拉的西方人抱有好感，如今那情感已荡然无存。我觉得他的视线穿透了我，好像我不在那里。我也看得出他的哀恸，伊博族文化毁灭了，而他的感受就和我离开顺化时一模一样。

比亚法拉终究在1970年1月15日投降了，就在我采访回来的两天之后。在一片歇斯底里中，我们还是只能公平地记录道：拉各斯当局善待战败的伊博族。这也是那场战争唯一的慈悲。

---

[1] 卡诺市（Kano）：尼日利亚北部大城，豪萨族的世袭酋长国，已有千年历史。目前为卡诺州首府。

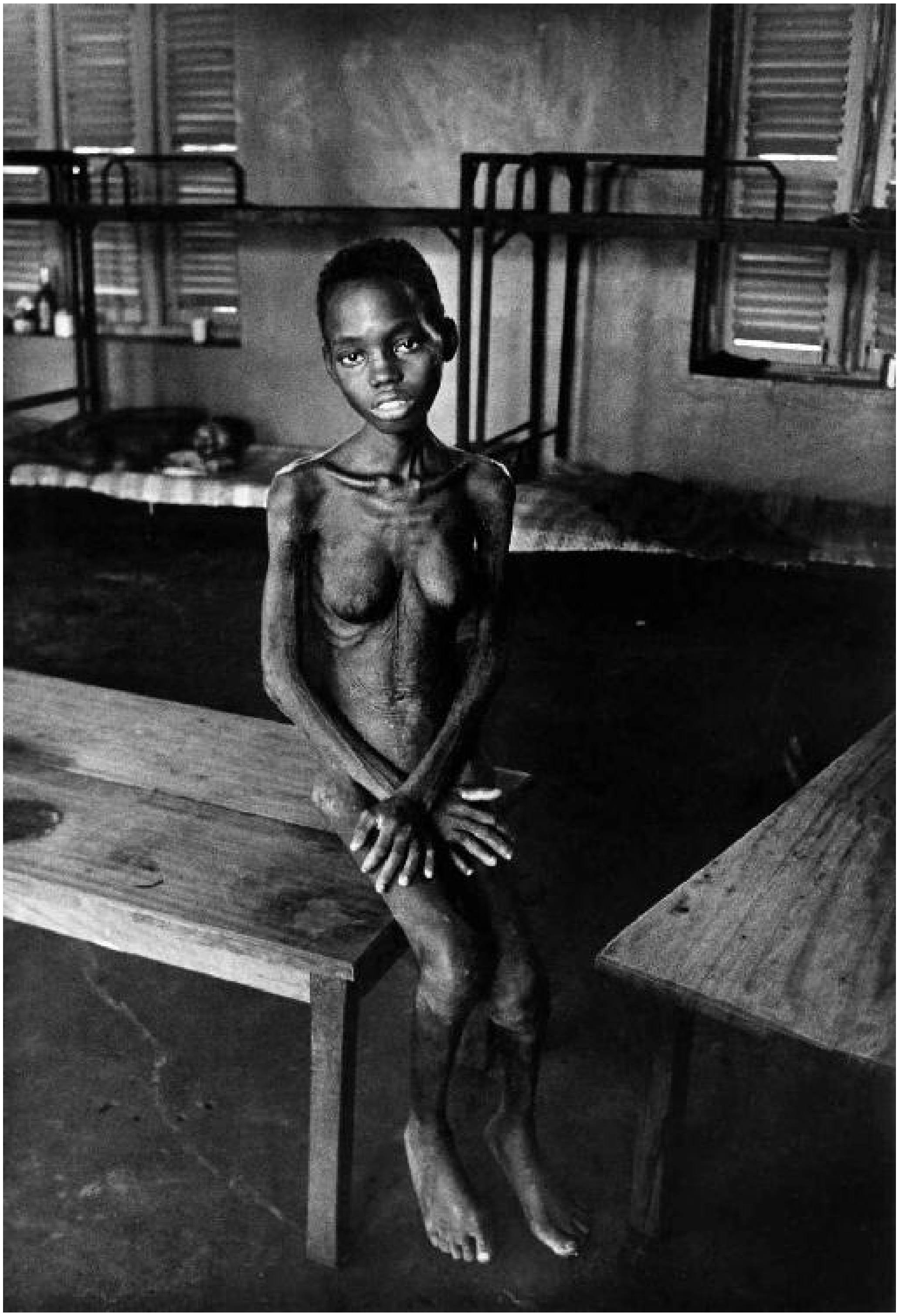
[2] 吉尔·卡隆（Gilles Caron,1939—1970）：法国著名Gamma 图片社创办人之一，曾采访阿以“六日战争”、越战、尼日利亚内战、巴黎五月风暴、北爱尔兰冲突等诸多战争和事件，被誉为法国的卡帕。1970年在柬埔寨遇害。

[3] 邪恶之眼（Evil eye）：中东、南亚、中亚，以及欧洲等地的民间传说，幸福的人会招来羡慕嫉妒，这种羡慕嫉妒又会给他们带来不幸。

油料短缺的救护车，比亚法拉，尼日利亚，1969年4月

阵亡的比亚法拉士兵，比亚法拉，尼日利亚，1969年4月

白化症儿童，比亚法拉，尼日利亚，**1969**年**12**月



一位**16**岁的伊博族少女，比亚法拉，尼日利亚，**1969**年**12**月

麦卡林与部落王子，巴布亚新几内亚，1969年，托尼•克里夫顿摄

19 吃人的人

即使我这一生花了很多时间上飞机下飞机，我对也飞机也从来没放心过。要等到机轮着地，我才觉得自己像是被赎了回来，仿佛拿到一张新的生命租约。每次降落都是一种重生。

把我给绑住的，就是这种感觉，而不是实际的空中旅行。到三十五岁左右，我已经去过七十几个国家，大多是搭飞机往返；到我结束记者生涯时，我已去过一百二十个国家。不是所有旅行都和战争有关。我也喜欢探索其他国家，而且是国家本身，但有时我会觉得，我在战场上或许还比较安全。我和旅游作家艾瑞克·纽比及他妻子汪妲搭档时，就有这种感觉。

艾瑞克夫妇在二战期间相遇，当时艾瑞克被挑中到墨索里尼的意大利海域出任务。他的英国海军特种部队跑错了地方，他被俘后又从亚得里亚海附近的战俘营逃脱。汪妲是把他解救出来的反抗军成员之一，他们在亚平宁山区住了几个月，艾瑞克又被纳粹党卫队抓到。战后两人一起生活，这场探险则愉快多了。

我在意大利的萨丁岛第一次碰到他们，当时他们正缓缓绕着地中海旅行。我去那里是为了拍一伙劫匪的照片，他们绑架并杀害了一对英国夫妇。任务没成功。我在绑匪所在的山城欧格索拉遭人追打，不是被绑匪追，而是一个拿叉子的老太太。不过那个场合促成我和艾瑞克夫妇的友谊，从而确定了我的旅游品味。

两人带我去印度，计划坐船顺着恒河而下1200英里，来一次舒缓而欢乐的旅行。探险伊始，艾瑞克前去采访尼赫鲁总理，也带着我一起去拍这位历史上的大人物的照片。在艾瑞克的《千里下恒河》一书中，他提到我从沙发背后的拍摄位置站起来，对印度总理说："你一定觉得很难控制这个粗鲁的老家伙。"看来我的教养还有待加强。

之后我在土邦行政长官派嘎尔（Paigah）的招待下和艾瑞克夫妇一起参加老虎狩猎。艾瑞克有一把荷兰步枪，我带我的宾得相机。我

们在树上等了十八个钟头，却没赶出半只老虎，倒是艾瑞克最后和一头发狂的黑熊对上了。艾瑞克干掉黑熊，转身又要对付它发火的伴侣，子弹却已经用尽。在那一刻，他以为他得毁了那把昂贵漂亮的步枪，因为要拿它当棍棒，但紧接着，那人人称之为“奥里”的长官走向前去，一枪撂倒攻击人的黑熊，而子弹就从艾瑞克的耳朵旁掠过。

“运气不错，”长官说，“我只剩下那颗子弹了。”

事后，艾瑞克就像童话故事人物那样问长官，他可以用什么东西回报救命之恩。

那个拥有一切的土邦长官奥里一脸渴望地说：“我真正想要的是《狗世界》杂志的圣诞节特刊。你在这里弄不到，因为有货币管制。”

我离开了，对印度的爱至今不变。在观光客涌入之前，克什米尔一直是世上我最爱的地方。湖面上开满了睡莲，倒映着喜马拉雅山。你住在印度王侯留下的大型浮雕船屋，那有如老式的牛津大学驳船，侍者还会送上令人垂涎的媲美比顿夫人的奶酪酥。

白天，艾瑞克和我常搭上锡卡拉小舟在几座湖上游荡，徜徉在翠鸟与浮岛间，有的浮岛上还有莫卧儿时代花园。锡卡拉上有帘幕和坐垫，样式介于威尼斯贡多拉和爱德华式撑篙船之间。整个地方是莫卧尔与盎格鲁—撒克逊文明的神奇结合，在我历经许多艰辛之后仍一直留在我心里，成为美好生活的最佳意象。

去过印度后我对食物就不大挑剔了。我还勉强自己吃过老鼠，但狗肉就敬谢不敏。我看过台湾妇女把狗肉挂在晒衣绳上风干。还曾在尼日尔与上沃尔特（基纳法索旧称）坐了十八个钟头的车，灰头土脸地横越沙漠，之后就和着温热的羊奶吞下鸵鸟肉。若有人连自己都吃不饱却还用佳肴招待你，而且拒绝只会惹毛人家，你就不可能不接受。图阿雷格民族在古老的生活方式中展现了人性尊严，留给我难忘的印象。已经七年没下过雨，他们被迫乞讨，主要靠外界的援助物资保命。他们游牧民族的生活方式可能在我有生之年就会消亡。

全球古老民族面对的威胁并不仅是干旱与灾害，西方文明的冲击也同样严重。我在新几内亚岛就很明显地看到此事。我和《星期日泰晤士报》澳大利亚帮里最活泼的托尼·克里夫顿一起去新几内亚岛，前

往哈根山区记录新几内亚战士的氏族集会。三万名原住民穿着草裙，每两百人围成一群，随着撼动人心的鼓声在城镇四周鼓动起来。他们以不同色调的赭石与各种颜色的天堂鸟羽毛装饰自己， 以往的兽骨穿鼻饰物已由最新奇的东西取代，像是原子笔、鸡尾酒塑料吸管、螺丝起子和铜质水管等，都被视为时髦的装饰。有个男人把裤子拉链绑在额头上，效果惊人。有人捐了一桶五加仑的美孚机油，好为大家添加装饰的豪奢感。原住民们大为感激，纷纷拿来涂在身上代替赭料，仿佛是在涂防晒油。

巴布亚新几内亚今日的生活更加受到酒等现代物品的污染。在1960年代，那里还是一个人吃人的地方。我们走入热带雨林十天，到达波盖嘎与荷瓦这两个食人族的领域。六十个都玛族挑夫和我们同行，由一个澳大利亚巡逻员带队。我们把补给带到波盖嘎族的领土边缘，为后到的巡逻队建立粮食供应站，他们将测绘荷瓦族还不为人知的疆域地图，并作人口普查。我们的挑夫和原住民战士一样，全都穿草裙。入夜后，他们搭起草棚，草裙就拿来当屋顶。他们还是用两根木头来起火。

他们的脚掌相当大，能够稳稳踩过架在溪谷上滑溜溜的独木，走山路的本领实在惊人。托尼努力想跟上，却跌在两根独木之间，是他的肚子救了他。为了报复我嘲笑他的腰围，他在我洗澡时指着我毛茸茸的胸膛说：“天啊，老兄，你看起来好像爆开的沙发椅。”

说笑归说笑，我们和都玛人肯定都对彼此有所保留，气氛甚至有点阴森。虽然近来并无他们吃人的记录，但只要黑夜一来，令人不安的紧张感也随之降临。有天晚上，我向大家介绍我在新加坡买的橡皮蛇，并变了个戏法，把蛇从我的鼻孔里变出来，营地的紧张感立即一扫而空。被蛇吓跑的都玛人提心吊胆地回来后，托尼和我拥有新的地位：既是魔法师，又是开心果。

不得不承认，多数笑声是针对我们。在出发后第四天我们遇到几个波盖嘎人，那次经验让托尼觉得自己有如餐厅玻璃鱼缸里的鳟鱼。他们矮小而精壮，戴着下垂的拿破仑帽、人发制成的假发，用鲜黄色的纽扣花作装饰，此外，身上就只有狗牙项链和缝上贝壳与珠子的丁字裤。他们最近一次为人所知的人肉大餐是自己的两个族人，因为别的食物都吃完了。饥饿是吃人的主要动机。据说，目前在偏远村落每

逢重要人物过世，仍会举行食人仪式。哀悼者吃掉死者，以吸取他的力量与才智。传闻石器时代的不列颠人也会这么做。以食人为目的捉人行为虽然罕见，但尚未绝迹。食人仪式消退的主因是一种棘手的脑部疾病，名为库鲁病，病情和痴呆症很像。

某天晚上，在我们旅途的最远处，我们队伍里有人打到一只几内亚食火鸡（鹤鸵），大小像只鸸鹋，重约四十磅，为了保育原本不该打的。都玛人拔去食火鸡的羽毛，用锐利的竹片开膛破肚，取出内脏后裹上蕨类与香蕉叶，放在火热的石头下烤熟。食火鸡肉很美味，极似牛肉。一个都玛人微笑说，人肉也是这样烹饪的。我暗自决定，即使我对当地食物已没那么挑剔，早餐还是要小心行事，到哪里我都带着麦片粥速食早餐。

我的旅游报道与战地任务总是很难精确划分。我到危地马拉采访一个文化专题，却不断遇上内战；被派到东非厄立特里亚采访革命斗争，最后却只能去旅行，非常非常痛苦的旅行。

叛军营区位于撒哈拉沙漠一百多英里的深处，无路可通，唯一的方法是骑骆驼，而在那之前要先取道喀土穆（苏丹首都），再非法入境厄立特里亚。和我一起穿越沙漠的是《观察家报》的柯林·史密斯，以及亲切的查理·葛拉斯，他后来作了一系列贝鲁特报道，并从当地绑匪手中逃脱，两件事让他声名大噪。

骆驼是不讨人喜欢的动物，傲慢，瞧不起人类，完全不愿意服从号令，移动起来有如波浪起伏。假如骆驼突然跑起来，你会觉得它们跃高又伏低，想把你从它们头上摔出去。

我之所以愿意忍受骆驼，是因为我迷上了沙漠。干与热蒸发掉了你身体的所有黏腻与汗水，所以你可以旅行几个星期不用洗澡，但就像沙漠教父[1]与T.E.劳伦斯所宣称，沙漠也涤净你的心灵。它触发心灵，让一种通灵的能量自由流散，制造了一个空间让你认识自己。沙漠的确有神秘主义的气氛，某种灵魂的声音。

不过，首先你的骆驼得守规矩。柯林的骆驼可不，即使鞭打它（当地游牧民族的标准手段），也无法叫它移动。这些动物只会以最吓人的方式吐口水，像发狂的洗衣机，柯林只能下来走路。我们终究

没能抵达厄立特里亚前线，但已经一路颠簸到沙漠深处，除了转身一路颠簸回去，也别无他法。

后来我重返沙漠，这一次是和作家詹姆斯·福克斯同行采访乍得战事，而我弟弟迈克尔和法国外籍兵团正驻扎在当地。我已经好几年没见到他。法国外籍兵团不乐见军人与外界接触。我不知道他是否信守兵团的座右铭“忠贞至死”，或者只是受制于它。我曾在巴黎的法国国庆节匆匆看到他一眼，步兵麦卡林穿戴全套行头——军衔肩章、白色平顶军帽、白色马裤，和兵团一起在香榭丽舍大道踢正步。他们配合令人厌烦的单调军歌，瞪大眼睛表演怪诞缓慢的正步，看起来像是死人在游行。

迈克尔那时二十七岁，已晋升士官，他的部队正在非洲心脏地带这个领土广大的内陆国家追击叛军。乍得北邻利比亚，东与苏丹接壤，南濒博卡萨的邪恶帝国（中非）、尼日尔和尼日利亚，比廷巴克图[2]还要深入撒哈拉2000英里。乍得政局极不稳定，当时有不止十二支部队朝旧称拉密堡的首都恩贾梅纳开进。法国曾经殖民乍得，并派遣外籍兵团和军队支持托姆巴巴耶总统镇压叛军。托姆巴巴耶宣称自己赢得95％的选票，却有一半人民反对他。税务官员的行动惹火了这些年平均收入只有十二英镑的人民，他们自发起身反抗。叛军的反抗行动很猛烈，亟欲输出自身革命经验的利比亚卡扎菲上校也支持他们。他们每十个人共享一把枪，因为缺乏军火，便就地打造各种武器，例如拿汽车弹簧做成带着倒钩的长矛，还用它杀死了五个外籍兵团的士兵。

詹姆斯和我抵达拉密堡时，麦卡林士官已随着战事发展离开首都。他的兵团驻扎在乍得南部的蒙戈附近，和第二空降师一起遇到了激烈攻击。来自首都的流亡人士和当地酋长组成“民族解放阵线”，想占领行政中心蒙戈与其他五座城镇，成功的话，就能把乍得分为两半。在法国与乍得安全部队的支持下，我弟弟他们已打退叛军，而情势也已缓和下来。

他们紧接着进攻北方的博尔库—恩内迪—提贝斯提区，那里临近利比亚边界，是片人口稀少的荒野，尽是沙漠与山脉，当地游牧民族宣称他们已起义反抗当局。我们搭乘法国运输机飞到北方最大城法亚—拉若，这架运兵机上载满了年轻而紧张的红色贝雷帽士兵，还有一

个严峻的外籍兵团随军神父，有三十次跳伞纪录。看到他我浑身不舒服。

唐·麦卡林的弟弟迈克尔，23岁，1961年

我们降落在沙漠中的简易跑道上，阳光炙热，狂风刮起漫天风沙。红色贝雷帽大军戴上防风镜与尖顶帽，看起来活像蒙哥马利的第八军团。他们正在集合出发，要坐一整晚的卡车到山区占领攻防据点。

这支外籍兵团粗暴多疑，沉溺在酗酒与没完没了的杀人扯淡里。我们朝法亚—拉若开去，与装甲车、运输卡车的残骸擦身而过，那是1943年法国勒克莱尔将军的部队行军通过利比亚时留下的东西。法亚很像孤立的19世纪法国要塞，炮管从城垛与泥墙中伸出，三色旗在头顶飞扬。撒哈拉的沙丘如浪头般涌上墙头，仿佛要收回失土。一个老人和他儿子向我们展现沙丘的奥妙——你滑下沙丘时会发出特殊的声音，如歌声般，音量之大，像是要填满整座沙漠。我的头发都竖了起来，那是我听过最不凡的声音。

经过一番折冲后，我们加入其中一支车队进入山区。我想要搭一部道奇卡车的便车，飞机上的那个神父就在车上。他探出车外，严厉地告诉我客满了。我上了另一辆卡车。三天后，我们车队互相掩护前进时，那辆道奇卡车从沙丘边缘栽落。神父大难不死，只断了三根肋骨。

我加入侦察部队，队里的吉普车和卡车会开到泥城小镇去搜寻骑士，那些人被认定为叛军，骑起马来如风驰电掣，最后总少不了一番艰苦的追逐。

进攻北方的行动结束后，我才在拉密堡的酒吧里听到我弟弟的奇异消息。

“麦卡林士官吗？这家伙有麻烦了。”那个红色贝雷帽说。

原来几个月以前我弟弟的副官出了件离奇的意外，而他也牵涉在内。那个军官一脸恍惚、飘飘然地走向迈克尔，把手枪插入迈克尔嘴里，要他举起手来。我弟弟警告他：“小心，你枪可能上着膛呢。”副官告诉他别担心，为了确认，他把手枪转过来对着自己的太阳穴。他把自己的头轰掉一块。

那个法国士兵还听说，军方已经开过调查庭或听证会之类的。故事听起来很难置信，大家都认为一定是迈克尔开枪打了那军官。看来当时一旁并没有目击证人。他觉得我弟弟已经洗清罪责，但他不能确定。

詹姆斯设法搞定了交通问题，我们可以开往前哨。他把我弄上一架在各营区间运送补给的法国飞机。机上只剩一个空位，所以詹姆斯有点恼怒地留了下来。整体安排也不尽如我意，我必须搭原班机回来，降落后只能留一个多小时。

我们降落在荒漠中心一条风沙滚滚的跑道上。走入热风中，我看到接机队伍的一头，站着一个清瘦、黝黑、理着大光头、戴着墨镜的人。当然他没有戴法国平顶军帽，也没穿卡其布军服，而是运动便服。他看起来很粗犷，但我仍认得出那是我弟弟。

得知我只能停留这么短时间后，他表现出很多的肢体语言。他带我到跑道旁的竹棚子营区，说他已经为我安排了狩猎与巡逻节目。他还猛捶双手，那对他的手实在不公平，这让我发现我的弟弟已经比法国人更像法国人了。

关于他的官司和调查，他有个不寻常的故事要讲。他说，他没有因为开枪事件遭到惩罚，因为那个副官还活着。他倒在地上，白领巾逐渐变红，呻吟着说："我怎么了？"迈克尔说："你开枪打了自己。"后来那个军官伤势好转，为迈克尔作证。在记录上，这事件是自我误伤，迈克尔也洗清所有嫌疑。

午餐时迈克尔告诉我兵团的训练不像以前那么严厉了。他说，万一他离开兵团，他会去找个保安工作，有这么个关系网可以帮忙安排，就像英国的特种部队和雇佣兵体系那样。兵团和外籍雇佣兵的主要差异是收入，兵团的薪水不多。兵团的军纪也还很严明，雇佣兵只是乌合之众。

他告诉我，兵团会到当地部落买女人。在阿尔及利亚，军方每月提供四个女人给连里的一些士兵，在一些小隔间里，但迈克尔对此敬谢不敏。我弟弟和一个当地人协议好，每个月付5英镑给他女儿。他们秉持法国军方的优先级别：食物，女人，最后才是战事。但是在你眼

前走动的那些女人，身上的衣物活像“牛津饥荒救援委员会”运来的，实在不吸引人。

他说，兵团最常见的疾病是痔疮，因长时间坐卡车在没铺路面的土路上颠簸所造成的。迈克尔的部队将驱车穿越沙漠灌木丛，到绿洲里的阿拉伯旧城区把叛军赶出去。城里全是泥墙，还有古老的棕榈树、水井。他们会在叛军逃跑时开枪射击。就像在越南，让人看到你奔跑是很危险的事。如果双方在城外撞上，搭车的兵团与骑马的战士就会在晒焦的平野上打起来。

我觉得很奇异，在这个高速战斗机与火箭筒的年代，部落战士与兵团之间还有这种古老的丛林战争。要这些几乎手无寸铁的古老民族与世上最强悍的士兵打仗，这场战争看起来也并不公平。

他们所谓的“选择性绥靖”似乎更像是猎杀人类的运动，而不是任何政治活动。

我即将离开时迈克尔说：“我有很棒的礼物要给你，我打扑克牌赢来的。”接着他取出一把精美的猎枪，还带有望远瞄准镜。

“我以为你今天可以拿它去打猎，但现在没时间了，你把它带回家吧。”他说。

我不知道该说些什么。这个像是道标记，显示我们距离彼此有多遥远。我上一次用枪至少已是六年以前，从我开始拍摄战争，知道枪支会造成何等伤害后，便不再玩枪了。

“我拿这把枪回家做什么，在汉普斯岱花园郊区打猎？”我还是得说。

他对我的态度很不爽，但我无法接受他的礼物。离开时我心里想着，芬斯伯里公园肯定在我们俩身上留下某些奇怪的东西，我们才会沦落到这个鸟不拉屎的地方。两个麦卡林在非洲战场相遇，一个因无法久待而送出愧疚的心，另一个送出猎枪。

飞机起飞了，抛下那道灌木丛中的孤独人影，我觉得很不好受。我很快就要回到汉普斯岱陪伴妻小。接着我发觉我不该抱着怜悯的情

绪，我的弟弟完全胜任他的职业，我才是受尽怀疑与分裂折磨的人。对迈克尔来说，战争是纪律严明的职业，对于我，战争已变成令人深恶痛绝的东西，而我却无法从它身边抽身走开。

---

[1] 沙漠教父（Desert Fathers）：公元3世纪起住在埃及沙漠上苦修的基督教修士。

[2] 廷巴克图（Timbuktu）：马里共和国的大城，位于撒哈拉沙漠南方，历史悠久的伊斯兰文化古城，也是商旅的交通要道。

20 任务中受伤

从一开始，柬埔寨就有种致命的气氛。我到达柬埔寨后，听说有三个美国电视台记者在丛林遭红色高棉袭击身亡。最令我忧虑的是，从尼日利亚内战时期就是我朋友兼对手的吉尔·卡隆，谣传已落入红色高棉手中。

我赶到法新社办公室打听他失踪后的最新消息，却只看到许多张阴郁脸孔，吉尔的旅行箱全都打包好了。他的行李本来寄放在旅馆，但主人已不可能去领取。

但即便危险无所不在，各国记者照样涌入柬埔寨首都金边。金边在受战火波及前一直被誉为完美之地。理查德·威斯特曾写道："我来此看到过去，真的很好。"即使这国家已卷入战争，还是魅力不减。报社记者受够了西贡戒慎恐惧的日子，被派到金边时简直觉得自己在度假休息。

高棉人也不同于越南人，温和多了，表情也比较友善。和西贡比起来，金边的一切似乎都小了一号，舒适些，美国人也比较少见，但处处感觉得到他们的影响力。

1970年6月我第一次到金边，擅长在东西方之间合纵连横的统治者诺罗敦·西哈努克亲王终于跌下钢索，据说取而代之的朗诺将军比较符合美国利益。当年东南亚国家的政变几乎都有美国中情局插手的痕迹，而这次他们简直可以说就是帮凶。

尼克松总统领导下的美国当局已经在柬埔寨西部展开秘密轰炸，以便摧毁从北方经鹦鹉嘴[1]到越南的潜入路径。当然受创最重的是柬埔寨农民，这已不是秘密。这种大规模的任务，主要由号称"悄声死神"的B-52高空轰炸机执行，连美国国会都被蒙在鼓里多年。

高棉共和国的军队没那么令人闻风丧胆的名声，但获得南越军方大力支持，而南越军方在柬埔寨的操作手法，与美国人控制越南人的

手段如出一辙。虽然在柬埔寨大多是本地的红色高棉在活动，但大家照样把他们称为“VC”（越共）。北越军队与当地游击队关系紧密，但红色高棉日后以骇人的手段取得自己的独立性。

那天又湿又热，雨季快来了，我搭直升机飞到金边东部三十英里外的波萝勉。当地有消息传出，红色高棉游击队正企图切断西贡与金边的联系，动作很多。

在河边，你可以看到越南化的柬埔寨，就像从前我目击了越南的美国化。男童在兜售口香糖与香烟。我为了搭直升机而跑去跟一个越南将军交涉，他戴着美式棒球帽，抽着巨大雪茄，对我的请求，他回以美国俚语：“Sure, no sweat（行，没问题）。”

我们快飞到前线时，飞行员认为降落到地面太危险，便在离地几英尺高处盘旋，让我们跳下去。我穿着全新的马莎百货沙漠靴摔到稻田里，两腿全被烂泥淹没。我那天一早离开金边时还是个打扮得体的摄影记者，但与现在若有任何相似之处，已是纯属巧合。

我在稻田边的堤防上看到很多士兵围着两个红色高棉俘虏，两人大概都不到十七岁，手脚都被绑住。那天晚上我给他们一些巧克力和饮水（此举把俘获他们的人给惹毛了），他们以一种听天由命的态度接受。他们早就不指望能活命了。

柬埔寨白天时可能很迷人，入夜后西方人和东方人却同感阴森。越南人非常迷信又怕鬼。他们两两成对睡觉，不是出于情色理由。有个士兵对我说：“喂，你要和我一起睡觉吗？”我感激他的邀约。

我俩就这么一起躺到最后一期稻作的残梗上，田里到处都是成双成对的人。我的伙伴拿出他的“土产口粮”：两包塑料袋装的生米，还摊开地铺好让我俩躺下。我们可以听到曳光弹、B-40火箭筒与中国制120毫米迫击炮弹的声音从波萝勉方向传来。

一架嗡嗡响的达科塔型老飞机袭来，盖过所有枪炮声，这款飞机有个出名的外号“喷火魔龙”。它机身下方淡红色的起落架突然爆炸成一片刺眼鲜黄，好像天空中一朵巨大的向日葵。带有降落伞的照明弹缓缓落地，照亮整个乡间，接着是烟火秀：那架炮艇朝被照亮的目标洒下一片火雨。然而由于某种奇怪的光学作用，看起来倒像子弹是往

炮艇扫射回去。我半睡半醒，那看起来像是我所见过最壮观的烟火秀，一部既伟大又邪恶的剧作。

第二天早上，有一排柬埔寨士兵出现了，外表活像吉普赛人。他们穿戴篮球鞋、肥腿裤和各种奇异头盔，配备AK-47自动步枪，还有一个掌旗兵傲然高举柬埔寨国旗。依照计划，他们会率先穿越稻田，查看敌人炮弹从何处打来，可能的话，再和一英里内某座小村中遭围困的部队接上头。越南指挥官不赞成我同行，但我兴致勃勃，非跟不可。

我们这一小排不过十来人，出发时越南军人正在辱骂柬埔寨士兵。我们走过三片干涸稻田，然后是积满水的田。突然间，漫天烈焰从一排树后方升起，接着田里的水像喷泉般在我们四周飞溅。我身旁的喷泉似乎特别多，八成是因为我比别人高出一个头。

我右边有条田埂，我设法躺在水里，头几乎全埋入水中，右手举起相机靠在田埂上。我决定说什么都要远离土堤，躲到无线电通讯兵后面。我满心想着不能让头部受到伤，而那台庞大的无线电多少可以掩蔽。我惊慌失措，觉得有人在我的位置上画了条线，不管我怎么移动都不断朝我开枪。

稻田里到处是人，脖子以下全淹进烂泥里。我方完全没反击，表示多数人已经把武器给扔了。我从通讯兵身后爬开，却撞到三个趴在水里的黑衣人。他们是红色高棉士兵，死于昨天的战斗，我注意到其中一人穿着汽车轮胎做的“胡志明千里鞋”。

我既担心能否活命，又挂心相机泡水。我再度回到田埂，仰身用背部爬了二百码到水田边，最后站起来跑最后一段路时，简直就像噩梦。我双脚有如沉重的铅锤，左闪右躲地跑着。迫击炮弹打到我四周，泥土像大瀑布般炸开，而我则背负着照相器材、湿淋淋的衣服和沉重的恐惧卖力逃命。

我们回来了。我筋疲力尽地倒在越南指挥官的脚前，抬头看他，他对着我微笑。他警告过我。我检查照相机的状况，发现有台尼康机身上有道AK-47子弹的完整弹孔。这个发现令我有种奇怪的感动。我对我自己说，老天，你又逃过一劫，你又成功躲过死神。

这个好心情去得特别快。指挥官过来跟我说：“我们准备好了。你准备好了吗？”老式的螺旋桨攻击机“天袭者”开始轰炸波萝勉的侧翼，以阻挡越共，南越“疯牛营”的四百人部队也开始进攻。

我跟着他们走过一片稻田，但一听到狙击步枪再度开火，就勇气全消。我趴到地上变成胆小鬼，但我无法原谅自己失去胆量，羞耻心驱使我往前移动。一个南越伍长走过来催我赶上部队。

“走，走，你跟疯牛营在一起。走啊，先生，走啊。”

这些疯狂的特战队员站起来不到5英尺高，但人多势众，进攻时看起来气势汹汹。我们走过更多稻田，然后下到小河谷，不知不觉间已走在进城的路上。此时才刚过早上十点钟，但感觉上好像一天都过完了。援兵到达也没让人士气大振，因为越共不断加强火力，朝城内发射更多迫击炮弹。我发现一间大型米店里挤满哭泣的妇女和儿童。在他们面前我感到自己很可耻，他们似乎也觉得我很可疑。我拿出薄荷糖，有些小孩起先很排斥我的动作，在他们心中我很邪恶，但其他小孩尝到甜味，露出了笑容。很快你就听到二十张嘴吸吮的声音。我发现自己拍照时泪流满面。

越共迫击炮仍炮火大作，增援部队开来了。到了傍晚，小镇内的士兵肯定超过千人。

半夜两点钟左右，惊人的爆炸声响起。我勉强醒来，伸手抓住钢盔。两发迫击炮弹落在柬埔寨士兵睡觉的地方，有十来个人受伤。我走开了，真的够了。

我在阳光中醒来，听到了鸟鸣。这是好预兆，比任何和平条约都好。我知道越共一定离开了，但我还有工作要做。我发现我睡处一旁有张柳条矮床，上头有个死人，身上盖着白床单。我走近细看，只见他身边有两只小脚伸了出来，那是个漂亮的小女孩，死后两眼还瞪着。

我走开来，看到一座坑里有两个死掉的红色高棉士兵，他们看起仿佛是累倒在床上的情侣。对于官方的战争机器来说，他们只是伤亡数字的一部分，证实军方打了场胜仗。数字很不可靠，指挥官会以少

报多，也常浮报数字，把丧命的百姓也算进去。南越宣称此役歼灭了150个“越共”，但我只看到约30具越共尸体。

那天早上我和几个越南伤兵搭第一架直升机离开波萝勉。飞行员仍顾虑红色高棉的地面炮火，转速还不够就急着拉高。直升机跌回地面时，我有很多时间回顾我的一生，但我只能看到士兵尖叫时脸上露出的金色牙齿填充物。飞行员设法稳住直升机，我们一路飞回金边，没再受到惊吓。

哀悼死于战场的小女孩，波萝勉省，柬埔寨，**1970年4月**

乔恩·斯温[2]是《星期日泰晤士报》的金边特派员，他有张英国男学生的面孔，也确实刚离开学校不久。他性格机警，又很能随机应变，也非常乐意充当地头蛇协助访客。我请他一有首都外围发生枪战的消息就通知我，几天后他打电话到旅馆说，离此不远有个地方叫塞波，当地有红色高棉活动。他那天下午得参加记者会，主角是崇拜希特勒的南越军事长官阮高祺元帅。他提议送我去塞波同驻扎在当地的柬埔寨伞兵接头，记者会结束后再把我接回来。有伞兵陪同我觉得比较安心，他们不管在哪国军队都是精英。

我们走的路线有很多路障，但友善的柬埔寨士兵让气氛轻松不少。距离塞波大概两英里时，我们碰到一票色彩鲜艳的巴士，让我有遇上英国流动游乐场的错觉。士兵戴着红色、黄色的领巾，别上胸花，穿着夹趾拖鞋——原来他们就是柬埔寨伞兵。指挥官说我们要去的地方有很多越共。对我来说，这一切实在随意到不像是真的。

我们走上湄公河河堤，太阳穿过树叶，洒下一束束金黄光线。我们后面的卡车载着一袋袋米和锅碗瓢盆，不过我也看到他们卸下了机枪和迫击炮。士兵集合起来，然后开拔。红色高棉一定老早就盯上我们了。

我走在吉普车前面，和探路的士兵同行，河上吹来一阵风，刮走了我的丛林帽。我走到路中央捡帽子时，噼里啪啦的AK-47子弹像雨水一样打在我四周。我看到子弹打得马路上尘土飞扬，飞身趴到水边架着高脚屋的河堤旁。

我回头看，帽子还在路中央，一副就是不让我捡的样子。同时，有人开始从河堤上冲下来，其中有些身上已经见血。指挥官开始集合部队，看来是准备要反击，我也回到马路加入他们。

我蹲在吉普车后面，身边的士兵往前移动时，一阵猛烈的爆炸把我们给震倒了。我的耳朵嗡嗡作响，腿上传来刺痛，震波把我往后推。我耳朵痛得很厉害，然后发现自己聋了。我头晕目眩，觉得有什么烧了起来，低头一看，只见血从双腿和胯下流下来。

我想逃开，下意识抱起相机，连滚带爬下了河堤。有几人倒在我身上，踩过我的腿，那实在太痛，我知道自己一定受了伤。接着我手

脚并用，拖着自己爬了几百码，掉入坑里，里头已有伤兵，其中一人肚子上破了两个洞；接下来又掉入爬满蚂蚁的坑。我感到双腿好像着了火。

我对吉尔·卡隆的命运记忆犹新，下定决心绝对不能被俘。我们和吉尔一样，步入典型的伏击圈，我至少得远离中伏地点三百码才会稍觉安全。我考虑把相机背包藏起来，从湄公河游泳逃离此地。游泳搞不好还能减轻腿部的疼痛。

接着我在阴沟后面遇到医护兵，他们正在设法缝补伤兵撕裂开来的鲜红肌肉。两个伞兵看到我，把我丢进屋子里，里面有更多伤兵。我当时没有多留意他们，只想赶快脱下裤子看看出了什么事。我的老二血流如注，但只被炮弹碎片擦破皮。右腿伤势比较严重，被四块迫击炮碎片给打中了，有一块插入膝盖关节内。左膝上方也有一道伤口。我的听觉还没完全恢复。

有人在我右腿上打了一针吗啡，接下来我只知道自己和其他伤兵被粗鲁地丢上卡车车厢板，上头没加顶篷。他们把卡车掉头往回开三百码，到我刚逃开的中伏地点，我吓坏了。他们要来拉走更多伤员，其中有几个跟我一样被同一发炮弹打中，伤势比我更重。

他们带回伤兵，开始往卡车上堆，此时红色高棉忽然开始另一波迫击炮攻击。司机跑了，我们被留在车上挨更多炮弹，伤兵不停大喊，东躲西藏。我认出身旁有个士兵就是第一波爆炸时走在我前面的那个人。我们挨了同一发炮弹碎片，但多数碎片打在他肚子上。

炮火猛烈，柬埔寨士兵不失英勇，继续把伤兵抬上卡车。他们终究找到了驾驶，并把他押回来开车。我们离开那里时，我难以形容自己松了多大一口气。

我们经过那座简陋的医护站，终于有件事情让我精神一振：乔恩·斯温信守承诺，开着他的黑色雪铁龙小汽车回来了，我还听到他叫道：“好啦，大哥，会直接送你到医院去。我跟在你后面。”

耳聋和惊吓逐渐退去，我借着拍摄伤兵来忘却疼痛。我们迂回穿过林木蓊郁的金边郊区，闻到做菜的香味，已是傍晚时分。阳台上的人们木然看着我们车上不成人形的伤员。等我们离开他们的视线，他

们回过神来发现战争离他们有多近时，惊恐才会开始出现在他们脸上。

我身旁那位腹部伤势很重的人坐了起来，两脚乱踢大喊救命。几分钟后，我发现他又躺下，脚随着卡车的颠簸有节奏地敲打着。我知道他已经咽气。在那里跟着车晃的，差那么一点，就很有可能会是我的尸体。我想，他是代我而死。

鸡在医院四周跑来跑去，斯温觉得这家医院不行，找了救护车迅速把我移到法国人开的私人医院，接下来十天我大多时候昏睡不醒。唯一令人高兴的是收到英国大使馆转来的电报。那是我在《星期日泰晤士报》的摄影同事托尼·阿姆斯特朗－琼斯打来的，祝我早日康复，透过英国外交大臣迈克尔·斯图尔特帮忙才送到。

救护车载我到机场，我发现《星期日泰晤士报》已慷慨地帮我买了头等舱机位。我忍不住想到，你得付出一堆可笑的代价，才获得这种礼遇。

在回国的航班上，我有很多时间回想我在战场上首次受的伤，但这件事好像也没什么深刻的内涵好想。从我开始出入战场到现在，看过的死伤一定已有好几千人。为什么是他们而不是我？

---

[1] 鹦鹉嘴（Parrot's Beak）：位柬埔寨东南的柴桢省，一块凸入越南国土的地区，位于西贡西北约65千米。

[2] 乔恩·斯温（Jon Swain）：英国名记者，长期任职于《星期日泰晤士报》，电影《杀戮战场》中有个主要角色即以他为原型。

快要咽气的柬埔寨士兵，**1970**年**4**月

受伤的麦卡林，著名日本摄影记者泽田教一拍摄

唐·麦卡林在金边的法国医院，1970年

21 被困安曼

腿伤没把我留在英国多久。工伤的优渥补偿条款似乎不适用于战地记者，而我还有房贷要缴，也梦想在乡间买栋新房。

从柬埔寨历险回来四个月后，我又上路干活了，和同事墨瑞·塞尔一同到战火下的安曼。墨瑞有许多绰号，“骆驼”是其中之一，因为他在不见任何补给的困境下还能旅行很久。我和他在受困的洲际饭店里同房了十天，这期间，他这种本事特别管用。在饭店内，暖气、照明、食物和自来水等的供应都中断了。去外面，狙击手的子弹肯定要你的命。我们大多数时候都待在饭店里。

我们和几十个各国记者之所以被困在这里，是因为“贝军与费军战役”。贝军是贝都因部队，誓死效忠约旦国王侯赛因，口号是“安拉、国王、国家”；费军是费达因游击队，捍卫约旦境内人数众多的巴勒斯坦人。

冲突的重点是约旦该由谁统治，国王还是巴勒斯坦人？双方互相挑衅由来已久，战火一触即发。最后终于由巴勒斯坦人触发引爆点，他们劫持了三架西方航空公司的客机，包括一架英国的VC-10，都降落在约旦的前英国道森空军基地。这是不可思议的事情，彰显政府的无能，无力控制在自己领土上发生的事。

我前往道森基地拍照，飞机已成焖烧的残骸，乘客已经疏散，有许多人住进洲际饭店。我回到安曼市区时，约旦军队已经开上街头，正在攻击市内各个巴勒斯坦人据点。

我们饭店内有个瑞典记者腿上中弹；同条路不远处一家小一点的旅馆内，有个苏联记者被子弹打中眉心。电力和自来水都中断供应，我们被告知整座城市都是记者的禁区。因为饭店爆满，每个人都必须和别人共享房间，所以我得和“骆驼”亲密同居。

虽然我和墨瑞·塞尔差不多同期进报社，两人却不熟。他四十出头，在澳大利亚同事中，他年纪最长，也最复杂。他个头很大，大鼻子嗅到新鲜事的时候会抽动。常有人说他可以天花乱坠讲个没完没了，却让你猜不透他心里打什么主意。有人觉得他古怪，那是因为他从来都打扮得我行我素。他有一次参加文艺学会的茶会，却戴着机车安全帽，穿着胸前绣有“布鲁斯伯里重机车队”超大队徽的T恤。

他也曾跌一大跤，因为写了一本关于新闻界的小说《扭曲的六便士》，被控莫须有的诽谤罪，并遭到打压。书的开头是那首童谣：

有一个扭曲的人

他走了扭曲的一英里路

找到一枚扭曲的六便士

这样怎么够。

来安曼之前，我只和他打过几次交道。在“六日战争”期间，对他很感冒，我担心他可能会搞砸我在耶路撒冷内部的渠道。1968年春，亚历山大·杜布切克发动了一系列改革，苏联坦克开了进来，我们本来计划要在布拉格会合。我到达捷克斯洛伐克边境，但是护照上“摄影记者”四个字让我吃了闭门羹。英国驻维也纳大使馆的一位外交官默契地告诉我， 我得把护照“弄丢了”， 然后发了一本新的给我，里头注明我是“商人”。但我仍不得其门而入，在国境外意志消沉，此时墨瑞慢条斯理地驱车到来，他虚构了个贸易展览的故事，车上则装满广告传单。

我们仅有的一次合作是前一年到越南采访美国的精锐特种部队绿色贝雷帽。多数时候，他采访他的，我拍我的，但我们的确在禄宁会合过，那是靠近柬埔寨边境的绿色贝雷帽孤立据点。墨瑞采访了一个种植橡胶树的法国人，据说这人受雇于越共，这引来绿色贝雷帽的敌意，但也展现了墨瑞的专业态度。真要说起来，墨瑞在越南议题上其

实属于鹰派，很少有记者撰稿时会那么同情一般的美国大兵，但他不是任何人的爪牙。

我们被困在安曼，墨瑞没一天闲着。先前在道森基地时，他在飞机残骸上找到一只焦黑的咖啡壶。他经常穿着大内裤坐着，全然自若地把咖啡壶擦得像新的一样，好像是航空公司雇了他来清洗。饭店里有个按照战俘营的严格规定运作的委员会，他不知要了什么招式，把自己给弄了进去，并且在打磨咖啡壶时听取怨言。抱怨总是源源不绝，特别是食物只剩下猪蹄和大米的时候。大家也把矛头指向那些在断水前把浴缸储满水的—— 他们应该分大家用，还是有权独占全部的水？然而恶心的马桶才是大麻烦，最后是墨瑞的委员会组织起来，在饭店后院的安全之处挖厕所，才解决了难题。

多数时候，即便是往饭店外飞快地瞄一眼，也会引来交战双方连珠炮般的子弹。大家全低着头，但都听得到震耳欲聋的战火，有时不只是声音。穿着讲究的《新闻周刊》记者阿诺德·伯克葛拉夫回到房间更衣室时发现有颗子弹打穿了他所有的西装，总共十三套。

政府军花了两小时才勉强肃清洲际饭店对面那个半残街区，我看到他们带走四个狙击手。然后到了晚上，新的狙击手潜入，又花了三个小时肃清他们。就这样没完没了。

跟着墨瑞晃来晃去，听他说些机智的俏皮话，称得上获益匪浅。他认为搞新闻只需要三样东西：耗子的机灵、花言巧语和一丁点文字能力。但对我来说，目前的情势——和同侪黏在一起，没有独立行动的余地，却令人极不愉快。

到第五天，我决定靠自己的本事逃出去，但立即就被大门外巡逻的约旦士兵用枪给押了回来。隔天战火稍微小了些，我问墨瑞是否愿意牛刀小试，耍耍他那套小诡计，和我再闯一次。我俩都同意目标应是英国大使馆一等秘书的家，那就在几条街外，而且听说他每天都和国王碰面。

这次巡逻队没那么机警，我们偷跑成功，回来时已获得秘书应允，明天早上会有辆吉普车来载我们到皇宫晋见国王。我们搞到一个大“独家”。

墨瑞趁着供水恢复洗了个澡，吉普车到来时，他正在浴室内满身肥皂。我还得跑下楼梯告诉约旦士兵等墨瑞做完斋戒沐浴，也就是说，国王也得等一下。幸好他们照办了。

我们匆匆穿过大厅时，看得出别的记者已嗅出端倪。多数记者都协议好要分享一切消息，理由是所有记者都在逆境中做事，所以任何拿到手的信息都该共享才公平。我从来就不喜欢这样的协议，通常在这类讨论时都会溜开。我们走近大门，西装被打穿的伯克葛拉夫拦住我们。

“你们两个要去哪里？”

“不关你的事。”

“我要提醒你们俩别忘了我们有协议。”

“那不是我的协议，”我说，“我不和任何人协议。”

这段对话换来他骂了我一句“王八蛋”，我则答应回来后会去见他。坐困围城对人的脾气可没什么好处，墨瑞和我不可能为了协议赌上性命。

我们到达皇宫后发现侯赛因国王兴致高昂。他认为他赢了这场赌局，他说，他们已经击垮费达因部队，接下来就是收拾残党了。他希望立即恢复法律与秩序，包括解除洲际饭店的围困。

我们拿到这一切，但不算独家。英国广播公司《全景》节目的人员也在场。墨瑞还和BBC的某个人爆出莫名其妙的争执，我恰好在越南时知道那人，但不熟。墨瑞似乎认为BBC小组企图提早在星期五播放（这样会比他早曝光），而不是《全景》固定播出的星期一时段（这样墨瑞可以抢先见报）。那个BBC的人似乎认为墨瑞抄袭他的提问，不过我觉得这根本是胡扯，墨瑞哪会需要盗用别人的问题？

那天晚上我们在一等秘书的家里聚会，稍事庆祝，他的夫人招待我们酒水。那是我们最守规矩的时候。然后我再度听到那项可笑的争执，忽然间争执急转直下，我经历了在整个约旦内战期间最心惊胆跳的一刻。

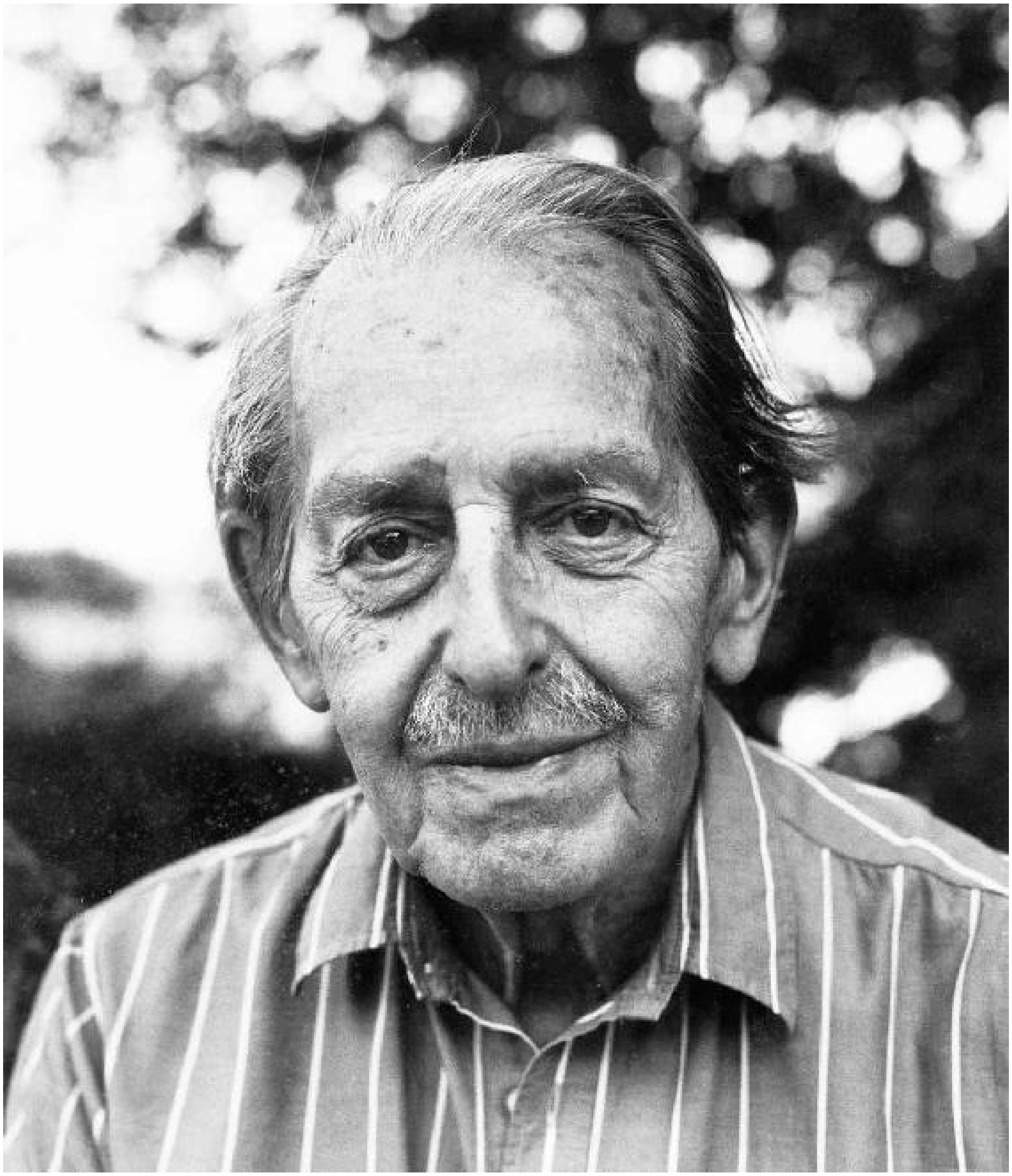
墨瑞抓住我的手臂，把我拉到花园里，在一等秘书的玫瑰花丛里撒了泡尿。一等秘书夫人却在这时走了出来，把洗好的东西挂在晒衣绳上。我尴尬不已，开始胡思乱想在外国领土上朝英国玫瑰撒尿也许会构成严重叛国罪。幸好外交官夫人没看到我们，或假装没看到。墨瑞丝毫不以为意，只听他还在抱怨我那朋友，说他好像有什么毛病。

那星期的后几天，我在洲际饭店的酒吧里看到墨瑞怒气冲冲地瞪着打字机。他说现在绝对没人能逼他交出采访稿，我很激动我们失去本周的世界头条新闻，但墨瑞心意已决。

似乎是新闻特写主编要他以《自杀之城》为标题写篇报道，把他给惹火了。墨瑞说，国内那些坐在办公桌前自以为是的疯子就是这副德性。他们的办法是先想出标题，不管现场的记者怎么说就直接把稿子乱改一通好配合标题。他继续发飙，说这座城市不可能自杀，多数市民还活着，而且多数建筑是石材盖的，也没有倒塌之虞。那人屁股从没离开办公室，若要他发稿去迎合对方的偏见，他不如死了算了。

对于他激烈的长篇大论，我感同身受，但不能因为这一切就不发稿。我说，即使我们不喜欢别人的作风，还是必须恪尽职责。我变得像童子军，但墨瑞根本只是在耍我，他早在我进入酒吧前就把稿子发出去了。

但到了最后，得意的是特写主编。我的照片，连同墨瑞·塞尔与布莱恩·莫纳汉的文章全不着痕迹地融为一篇稿子，以《在一座自杀之城里》为标题上报。



诺曼·刘易斯，2001年

22 雨林里的灭族

我这辈子曾和许多记者吵过架，通常错不在他们。我有时确实乖戾暴躁，特别是事涉重大任务的采访方式。我有时会在压力下和文字记者变成朋友，有时则会翻脸，虽然通常都能在最近的酒吧里和好，但总会留下一些嫌隙。

然而，有个文字记者却一直都能使我有最佳表现。他的名字是诺曼·刘易斯，在某种意义上，我已成为他的门徒。诺曼是那种在街上和你擦身而过你却不会察觉的人。他身材高大，有点驼背，戴眼镜，留胡须，你很难想象你正站在世界上最伟大的探险家面前。他的年纪够当我父亲了，我们的情谊可能和这一点有关。我对他恭敬有加，完全出乎自然，他也不吝于向我展现仁慈关怀。我们有机会就搭档到世界上最偏僻的地方，长达十二年，却只有一次口角。

那次我们到委内瑞拉内陆探访帕纳雷印第安人，任务很艰难，等我们跌跌撞撞回到奥里诺科时已是精疲力竭。我把渡船推离沙洲，脚踝被扯掉一块肉；诺曼踩到渡船上的一根铁条零件，摔了个四脚朝天，前额被撞得血淋淋，伤口很深。

河对岸有别的交通工具，我们可以包小飞机回加拉加斯（委内瑞拉首都），如此一来就有充裕时间搭机回英国；我们也可以搭危险些的出租车，那是七个钟头的可怕旅程。以我们的状况，加上诺曼可能有脑震荡，我心里已打定主意要包机。但诺曼不信任小飞机，他认为小飞机太常失事坠毁，所以我们改搭伤筋挫骨的出租车。我快累死了，但七十高龄的诺曼仍泰然自若。

我在与诺曼搭档之前先受过一番训练。1968年他从巴西回来，写了篇亚马孙雨林里印第安人遭灭族的报道。矿产与地产的投机商人勾结腐败政客与官僚，以细菌战等残酷手段毁灭一个又一个部落，不断侵占印第安人的土地。印第安人的粮食来源遭下毒，送给他们的衣物也事先植入天花病毒，因而爆发了传染病。

诺曼全方位报道了这桩骇人丑闻，却独缺照片。《星期日泰晤士报》的杂志问我可否进入受害的部落，拍下适合的照片好搭配诺曼的强烈控诉。在我离开伦敦之前，诺曼明确地跟我描述他的需求，更警告我这是相当棘手的采访。

我很快就发现这是不可能的任务。我困在里约，巴西官员每天都用“明天再看看”来敷衍我，我根本没办法接近印第安人。最后内政部有人建议我去拍摄卡迪威，这是擅长骑马的民族，常被视为“印第安骑兵队”，而且搭传教会的飞机就能找到他们。

虽然这不是我的目标，我还是有兴趣跟去瞧瞧。我记得诺曼提醒我留心巴西的北美洲传教会里头有他所谓的“灭族倾向”。他认为传教会是凶手的作案工具之一，出手让印第安人失去土地、自尊，乃至身份认同。我自己没有虔诚的宗教信仰，但还是觉得这样的评断太苛刻。我在尼日利亚的比亚法拉和其他国家看过传教人员，他们似乎真是在为民众谋福祉。

我发现残存的卡迪威人只是几个病饿交迫的妇孺，骑着看起来更饥饿的马来传教所乞讨残羹剩菜。当地的美国传教士似乎对他们漠不关心，只忙着把圣经《加拉太书》翻译成卡迪威语，期望再过十年就能完成。

“但到时候他们不会全死了吗？”我问他。

“是的，他们会。”他说。

“那你的用意是什么？”

传教士想了想，说：“这种事我无法解释，也无法使你了解。”

我开始稍微省悟诺曼的意思。

我实在很想到亚马孙雨林心脏地带的欣古河，有两个热忱的人类学家维拉斯·波阿斯兄弟在那里开辟了庇护所，让许多濒危的部落可以按自己的方式过活，免遭传教会染指。波阿斯兄弟和诺曼在这个议题上所见略同。

我在里约枯等几天后，终于找到门路。一个研究热带医学的医生正在四处访视，我扮成他的伙伴，搭乘巴西空军的飞机抵达欣古河。我向一个矮壮的灰发男人出示采访许可证，他说："这些不管用，我们不欢迎你，印第安人也不欢迎你。"

我觉得我的心情像是攀登珠穆朗玛峰，却在离顶峰六英寸的地方被赶下来。我万万没料到摄影记者和传教士都被归为秽物。飞机五天后才会回来，从我收到的敌意看来，我这几天大概连相机背包都不用打开了。

那天傍晚，波阿斯兄弟和工作人员坐下来正要吃晚饭的时候，我说："我离开里约前买了些东西，有奶酪、香肠和各种熟食，大家一起吃吧。"这个提议非常能打动长年吃米饭配豆子的人。此外，我抵达后，在这段短时间之内也表现出对印第安人的尊重，他们一定看得出我的行为不像观光客。总之，不管原因为何，僵局完全化解了。

我觉得非常荣幸能拍到这些部落，有些人数已少得可怜。特奇卡欧人两年前遭钻石开采者残害，人数从400人锐减至43人；卡玛伊罗人很有音乐天分，他们把音乐融入宗教，"我们用甜美的笛声向众神倾诉"。

我受邀参加一项仪式，女人只穿着极小的藤裙，近乎全裸地向雨神献出狂热的舞蹈。我和男人玩在一起，他们以各种鲜艳颜料与赭石彩绘身体，有些人高达六英尺，个个肌肉强健。我跟着孩童追捕昆虫，逮着一只长达七英寸的非凡蚱蜢。仪式结束时，波阿斯兄弟的全体成员送我一条很棒的印第安头饰，作为友谊的信物。

我把那只蚱蜢藏在相机背包里偷渡回英国，还赶得上回家过圣诞节。"我有一样很好玩的东西要给你们看"，我跟孩子说。蚱蜢现身时他们都高兴得大喊，但十分钟后它就死了。

那趟旅行使我和诺曼·刘易斯成为朋友。我们常常说要一起去探险，但真正搭档出门已是两年后。那时是1971年初，我想方设法扩大我的拍摄领域。我不想放弃战地报道，但也不想让人批评老是在拍相同的影像。

诺曼切入探险的方法非常精准详细，令我大为佩服。他收集资料的水平高得不可思议。我总以为他有未卜先知的本事，其实他只是知识渊博。

在我们一起探险的第三天，诺曼说：“明天你将在基督教堂的台阶上看到异教徒仪式。”的确够神奇，这是危地马拉内陆奇奇卡斯特南戈人献上的奇景之一。一个印第安人蹲在钟楼里敲打大鼓，取代了教堂钟声。

奇奇卡斯特南戈是诺曼大为称许的那种地方，白人的“文明使命”在此已逐渐绝迹。小镇上几乎全是印第安人，最近的职业医生在五十英里外，但大家似乎都很健康。印第安人的生活方式结合了西班牙殖民时期的建筑，构成独特的风格。至今我还记得，我躺在“玛雅旅舍”舒适的四柱床上写信回家时，心里想着：这才是生活啊。

诺曼喜爱生活里的琐事与妙言妙语。我记得我想向推销银制人像的小贩杀价，表现太外行， 就请诺曼拿出他的语言天赋助我一臂之力。诺曼和他交谈几句后，转过头来笑着对我说：“这人很聪明，他说他不是在卖菜。”其他的话就不那么令人愉快了。

我们在危地马拉市看到很多人剃光头，但与英国光头党[1]没什么关系，而是警方惩罚长发嬉皮的结果。偏远的蒂卡尔位于北半球最广大的雨林里，是最伟大的玛雅文明古城，但突然出现五十个民兵破坏了景色。

当时危地马拉仍未脱离内战魔爪，山区有左翼游击队，都市里有右翼杀手。最恐怖的团体叫“以眼还眼”。夜间九点宵禁时间一到，大兵们看到任何动的东西就开枪。《自由新闻报》每天早上都会登出危地马拉市内发现的死者。

诺曼认为自己责无旁贷，要去挖掘危地马拉1954年以来的发展。当年左翼总统阿本斯的政经改革威胁到美国“联合果品公司”的庞大利益，美国中情局策动政变，推翻了他。如今98％的土地仍归少数家族所有（不到两百个）。诺曼说他敢打包票，危地马拉的香蕉共和国[2]地位依然屹立不摇，而且是最为血腥的一个。

不过，还是有些小乐趣令人觉得欣慰。我们航行的终点站是墨西哥湾的巴里奥斯港，一座几乎全是黑人的城镇。诺曼找到另一桩乐子，在下榻的旅馆，我们听到外头传来吓死人的尖叫声，就出去查看，在旅馆后面找到骚动之源：几十只关在笼子里的大老鼠。

诺曼带着他导师般的窃笑说：“很有可能，我们正看着今天的晚餐。”

---

[1] 光头党是1960年代末期在英伦兴起的音乐及时装亚文化，并蔓延至全球。他们模仿工人装扮，理平头或光头，穿着闪亮大黑靴及吊带牛仔裤，并受到牙买加音乐的影响。

[2] 1904年，美国作家欧·亨利（O.Henry）首创“香蕉共和国”一词，以影射受美国控制的洪都拉斯。此后香蕉共和国就成了代名词，指政局不稳定、政府腐败、受国外强权控制、产业单一的小国家。

难民营，印度和孟加拉国边境，1971年7月

23 躲在照相机后头

我第一本摄影集名为《毁灭的事业》，在1971年出版。虽然使用的纸张很廉价，印刷也很糟糕，我还是相当引以为傲。编撰过程让我有机会评断过去，也能放眼未来。

我不打算对自己的作品吹毛求疵，但我看得出来，即便依据最后的伤亡人数统计得知，受害最深的通常是平民，全书的重点还是战争中的士兵，而不是平民百姓。未来我想更多反映妇女与儿童在战争中遭受的苦难，没料到机会这么快就找上门来。

1971年3月，我和诺曼·刘易斯从危地马拉回来后不久，东巴基斯坦[1]爆发内战。西巴基斯坦部队开来，打算粉碎孟加拉人独立建国的一切企图，他们的行径很快就引来印度军方干涉。

和多数摄影记者一样，我也不太想去。不是出于危险，主要是根本毫无危险可言。巴基斯坦人和印度人一样，有的是办法不让记者稍微靠近前线。我采访过1965年的印巴战争，根本是空手而回，只在远离前线之处拿到一堆简报，勉强塞塞文字记者的牙缝，对摄影记者则毫无用处。如果他们还肯带你去所谓的前线，我敢说那是指上个月的前线。

我有信心不会被派去采访，就径自规划一家人初次的海外假期。我们敲定塞浦路斯这个对我而言别具意义的地方。我还是会看报上登出的巴基斯坦冲突，有天早上，《泰晤士报》的一篇报道吸引了我。报道提及可能有100万人逃离战火，并越过边境进入印度。这么多人同时失去家产、无家可归，可真是惊人的数字，更何况是在一个雨季随时会来的国家。我和《星期日泰晤士报》杂志部的迈克尔·兰德谈到此事，他让我自己放手去做。我有两个星期的时间，这次的截稿日期倒不是应报社要求，而是要配合家庭假期。

等我飞到加尔各答时，100万难民看起来就像是不攻自破的低估数字。我叫了出租车往北部走，情势很快就明朗：难民人数已经多到难

以估算。马路塞满无边无际的人潮，人们抱着不良于行的人，不良于行的人抱着无法动弹的人，脚折断的人拄着拐杖。在那条路上，身心遭受各种残害的人都正朝着加尔各答前进。

我在北方50英里外的哈珊那巴德停下来拍照。那座小火车站挤进100人就很热闹了，现在却是8000个难民仅有的庇护所。铁轨沿线都是卷着细软的逃难家庭，看不到尽头。

我的落脚处邻近边境，有一队印度军人扎了帆布营，全体士兵都全神警戒。我第一个想法是我可以和他们同住，但他们说不可能，因为他们随时都会开进东巴基斯坦。他们改带我到马路那头的教堂。

那里的天主教修女说可以给我一张床，但有个条件：星期六晚上有个神父要来过夜，好主持星期天的弥撒，到时我得把床位空出来。这是一连串善事的开端，而这些善事让我熬过了那次灾难。

邻近农家借我一辆自行车，我随即蹬上出发寻找难民聚集的地方。他们在许多地方落脚，有些在陈年空屋，有些在印度人提供的帐篷，更多人在简陋的茅草屋里。他们都诉说着相同的家破人亡史。

我有种奇怪的焦虑感。雨季还没来，每天早上我踩着脚踏车出门时，天空都是一片湛蓝，几乎万里无云。在这个饱受干旱威胁的国度，雨季当然是上天莫大的恩赐，但现在洪水只会使难民的苦难雪上加霜。不管干旱或洪涝，结果都不是人类所能掌握。

我只剩下五天，而那天早上，我骑车出门不到一英里就感觉到第一滴雨打在我脸颊上。等我骑到几千个难民聚居的小茅草屋区，暴雨已经淹没了天地，其破坏力远远超过我的想象。已经很虚弱的人在倾盆大雨中崩溃。丈夫抱着死去的妻子，我看到男人女人抱着死去的孩子。医疗救助根本不存在，雨季来临还不到二十四小时，霍乱疫情就爆开了。

我常常觉得自己不该去注视拍摄的对象。我默默地走动干活时，他们从不曾令我觉得自己是入侵者，然而，我还是吓坏了，心也碎了。我有个执念，那些在英国生活安逸的人们应该看看这些人是如何在受苦受难。我看到一个妇人抱着她已死去的孩子一整天，到了黄昏她终于蹲下，放下孩子，那情景看起来比她紧抱着尸体更令人心痛。

在一间临时医院，我看到一个男人和四个孩子围绕在病床边，他们的母亲口吐白沫、翻白眼。护士告诉我，医院给错了药，她已是生命垂危。最后她终究死去，那一家人悲恸难抑。

“现在怎么办？”我无助地问那护士。

她很有耐性地回答：“这个嘛，我们要把尸体从这里搬到那边的停尸棚，好让那些人把尸体运走。”

死去的妇人被搬出淹水的医院，担架停放在停尸棚边。我拍照时，那家人涉水过来，躺在她身边。他们无法相信母亲已经走了。我觉得自己像是躲在相机的后面。我站在那里，觉得自己已不是人，已没有肉身，像个鬼魂般待在那里，在别人眼中已经隐形。你根本没有任何权利待在这里，我告诉自己。我喉咙哽咽，快抑制不住眼泪。

“先生，你们要往哪里去？”我以颤抖的声音问那男子。

他说：“我不知道，也许到加尔各答吧。”加尔各答会如何对待他和他的家人，以及其他二百万难民？我把我口袋里的所有卢比都给他，不仅是要帮他，也是帮我自己。

我拍摄雨季中的难民四天后，相机开始出问题。皮背包裂开来，水渗了进去。同时我只喝茶吃香蕉，身体也虚弱得打战。我已经失去活力，我觉得我拍出了残忍的照片，它们与战争无关，而是来自战争受害者的炼狱。

从加尔各答飞回伦敦前，我前去拜访特蕾莎修女的“临终关怀之家”，看到她们为穷人所做的非凡善举。这地方有种庄严感，我拍了几张特蕾莎修女的照片，她和难民不一样，在镜头前似乎很习惯。

我离开时，下定决心要待在不幸者身旁，透过平民的眼睛更仔细地观察军事冲突。我需要的题材不假外求，因为冲突就在自家门口：北爱尔兰。

英国军方用催泪瓦斯镇压北爱示威者，其威力我可以作证。1971年底，我在德利城外的博格塞首次遭到催泪瓦斯袭击，失去了视觉。

那次示威变得很不堪，橡皮子弹和牛奶瓶的大量玻璃碎片满天飞。突然间，有种剧烈的烧灼感掐住我的鼻子和喉咙，逼得我闭上眼睛。我还记得我摸索着退出混战，慢慢把脸靠在墙上。

我以为只要进入完全黑暗的地方，再把眼睛张开，问题就会消失。这招不管用。我站在那里，眼前一片黑暗，眼睛、鼻子、喉咙、耳朵、嘴巴有如火烧，我感到背上一记重击，那是一发橡皮子弹。我身后一个声音说："王八蛋。没人性的王八蛋。"

有人草草抓住我的外套，拉着我离开那里。我觉得自己一定被军方逮捕了。接着我又听到身边那个声音，毋庸置疑，那是元音念得很奇特的阿尔斯特口音。我被带着走一小段路，到一个像是屋子走廊的地方。"没人性的王八蛋"不断从我身边传来，仿佛我那位看不见的伙伴只会说这几个字。有人让我坐下。我再次试着张开眼睛，却像是有人丢了火到我眼睛里，我还是看不见。

我朝黑暗讨要一块湿布，随即听到几个人吼叫："给他一块湿布，拿块湿布来。"我还听到背景中有动物死命地叫。一块发臭的抹布放到我手中，我设法稍微清理眼睛，只求看见四周。穿过燃烧的烟雾，我聚焦在我眼前的两颗圆球上。那是两颗眼珠，因为靠得太近，看起来像月球的特写。救我的人是个侏儒，就站在我面前。刹那间，我以为我是在费里尼的电影中醒来。他重复说着："你没事吧？他妈的王八蛋！"

他的眼睛也是泪流不止。我依稀可以看到他身后更多的人影，妇女、儿童、模糊的脸孔。屋外又传来一阵震天嘶鸣，有人说："那头驴子也中了毒气。"那座天主教小区的每样东西都盖上一层火辣辣的毒气。

身为记者，在阿尔斯特采访最强烈的感觉是，双方面前，你都觉得自己是背叛者犹大。我谢过侏儒一家人的好心，离开他们小小的屋子，然后这种感觉又出现了。我得通过街角那些英国士兵。我高举相机，以表明我的职业，却看到他们轻蔑的神情，听到他们低声的咒

骂。对他们来说，我是他们敌人的党羽，而他们才刚用催泪瓦斯攻击了那些人。

民权运动的游行热烈但和平，比较像是“静止核弹”的示威。我三年前第一次采访这地方时，当天的秩序就是如此。天主教徒抗议英国政府在就业、住房与选举方面对他们不公平，然而在那下面隐含着古老的教派敌意。爱尔兰绿党为爱尔兰民族烈士和死于黑棕部队[2]之手的那些人算旧账，而北爱尔兰新教徒的血源则来自十七世纪克伦威尔派来镇压与殖民爱尔兰的苏格兰雇佣兵。

1969年1月4日晚上，历史重演，以新教徒为主的“皇家阿尔斯特骑兵”把天主教徒民权示威者引到德里郊外本托雷桥保守派的埋伏处。在那里，一大群人挥舞着狼牙棒、木棍与铁条，冲入示威游行队伍间，就像古代野蛮的皮克特人与苏格兰人冲过苏格兰边界山攻打英格兰人。这次事件让爱尔兰共和军有理由武装起来，他们原本就是硬汉，给逼上梁山后更加顽强不屈。

在博格塞的日子里，那些觉得生活受到体制压迫的温和百姓既亲切又万分热情地接待我们。我很肯定他们不想见到流血事件进入他们的小区，或在阿尔斯特蔓延开来，但如今情势已骑虎难下。英国士兵开进来维持和平时，一开始天主教徒把他们当成救星。没多久军队摇身一变，成为现状的保护者，百姓的态度也变了。天主教女孩一和士兵交好，便会遭到嘲笑羞辱；而天主教社区出现左翼的“爱尔兰共和军临时派”时，清教徒保守派也给激怒了，摩拳擦掌等着随时动用枪支炸弹。

我在1971年多次采访北爱尔兰，都选中博格塞，因为在一个比足球场大不了多少的区域，比在贝尔法斯特这类没特色的大城市要更容易出片儿。在博格塞，星期六下午只要酒馆一关上门，你几乎就可以确定要出事了。年轻人率先向军队丢石头，战况逐步升级到扔汽油瓶与放暗枪，接着军队就会反击。我拍到一张皇家盎格鲁步兵团冲锋的照片，它之所以轰动，是因为它清楚呈现士兵前进时有多麻烦。他们冲锋时穿戴防弹夹克、附亚克力面罩的镇暴头盔，笨拙的腿部与手部护具是武士造型，从家庭主妇的门阶前经过时，在她们眼中活像是日本武士。他们扛着这些中世纪盔甲，还得去追逐那些像猫一样能跑又能翻的小孩。

有一天我在博格塞被两个人拦下盘查，问我拿相机要干什么。我按照我的一贯政策，叫他们别管闲事。

他们对我说：“识相的话，就听话滚开。”

我不为所动，并且说我这辈子还没给任何人吓跑过，现在也不想破例。

当天稍晚我回到下榻的城市旅馆（后来被炸弹夷为平地），在酒吧和其他记者谈到这档子事之后，一个粗犷的天主教服务生汤米找上我，要我放心。

“今天下午拦住你的那个人，我已经摆平他，你现在没事了。”

“你的意思是？”我说。

“他们是临时派。但你现在没事了，你不会再碰上麻烦。我跟他们说你是《星期日泰晤士报》派来的。”

此后我就没再遇到这类麻烦，但知道自己是通过了“爱尔兰共和军临时派”的检查才得以自由拍照，还是觉得不舒服。往返两边，从检查哨的军人身边走过时，我不再觉得自在。柯里根住宅区的情势日益紧张，年轻人开始纵火焚烧劫来的卡车，而我也注意到有个一把年纪的男子在我附近的前院占了个据点。我觉得他是狙击手，虽然在他静静着手准备时，我没看到任何武器。我的朋友跟我解释这是怎么回事，我顿时陷入进退维谷。这里有个人准备要开枪，可能会打死一个英国士兵，但我却无能为力，只能走开，如我朋友所说，别出声，因为我受到严密监视。那天在德里没有英国士兵阵亡，但我也只是走运。在另一个场合，我看到一个士兵背后中枪，被担架抬出车库。我上前拍照，却遭士兵阻拦，他想拿防暴枪把我打回去。我了解他的心情，因为他看到我和这次肇祸的天主教青年们在一起。

这或许还不是全面战争，但在北爱尔兰采访新闻事件是极端危险的工作。除了被这边的人马误认为是另一边的人之外，我还随时可能被流弹、瓶子或砖块打中，而让头部受到重伤，就像任何无辜路人上街办事时可能碰上的情况。这个省份的平民生活处处充满危机，在一张很特别的新闻照片里有最生动的描绘：我跑着要逃离两方丢出的砖

块，还有一辆英军装甲车误以为我是示威者而想碾过我。车子的轮子离地，看起来像要把我活生生吞入嘴里。丢向装甲车的砖块也朝我飞来。

在我亲身见识爱尔兰冲突的日子里，最后出了件出人意料的事。我打电话给博格塞的线人，问他周末是否有可能发生什么事。

“我想你最好自己过来瞧瞧。”他回答得神秘兮兮。

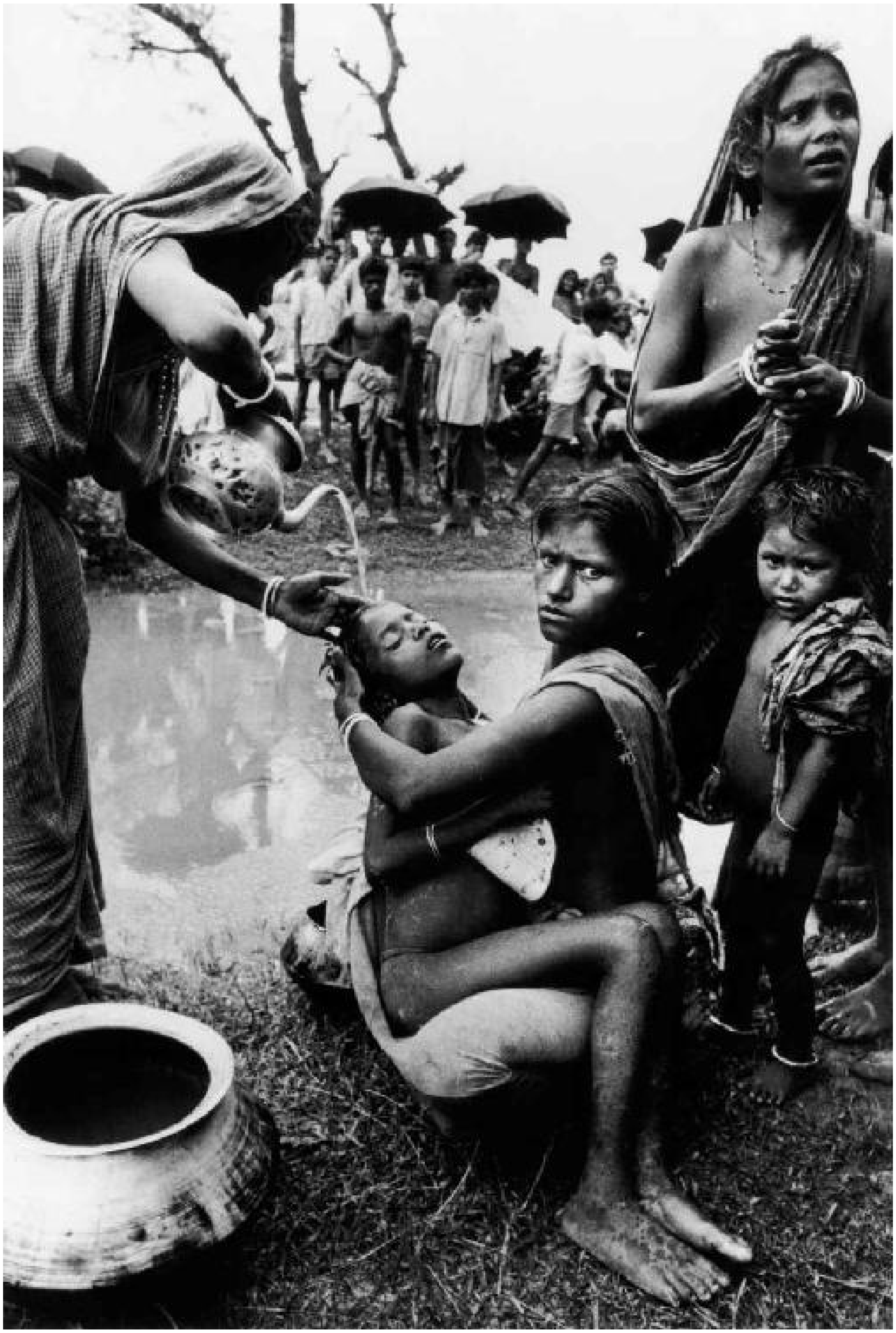
那个周末，《星期日泰晤士报》有别的差事要我去，所以我错过了那场日后被称为“血腥星期日”的惨案。在那个恐怖的日子里，暴动与枪火不断，博格塞有十三个天主教徒被杀。我应该要到那里去的，或许命运之神又插手了。

---

[1] 东巴基斯坦即今日的孟加拉国。

[2] 黑棕部队（Black and Tans）：皇家爱尔兰警队后备队，1920至1921年皇家爱尔兰警队镇压爱尔兰革命的准军事部队之一，以其军服颜色而得名。南爱尔兰二十六郡于1921年12月独立建国，北部六郡因来自英国本岛的新教徒移民人口多于爱尔兰天主教徒，故仍归英国统治。

悲痛的一家，印度和孟加拉国边境，**1971** 年**7** 月



疑似得了霍乱的孩子，印度和孟加拉国边境，**1971**年**7**月

躲避英军的催泪弹攻击，北爱尔兰，**1971**年**3**月

抬出遭爱尔兰共和军狙击手袭击的伤兵，北爱尔兰，**1971**年**2**月

麦卡林逃离一辆英军装甲车，北爱尔兰，**1971**年**3**月，克莱夫·林普金摄

英军镇压示威者，北爱尔兰，1971年3月

英军街头战斗旁，一名市民正下班回家，北爱尔兰，**1971**年**3**月

‘No se puede mirar.’（One cannot look at this.）

‘Yo lo vi.’（I saw it.）

——Goya

第三部 生死命题

24 伊迪·阿明的囚犯

克莉丝汀看到《每日镜报》上唐诺德·怀斯所写的报道，说我在他设法逃出乌干达之前已在失踪记者之列，那时她以为我已殉职。她知道唐诺德和我交情很深，也知道有些失踪的西方记者其实是被关进伊迪·阿明恶名昭彰的屠宰场——马肯纳监狱。

我到达乌干达的恩德培机场时，城市已经停电，情势逐渐紧张。政变的耳语已传开，阿明总统开始从自己的安全部门着手，展开血腥肃清。我在窄路上颠簸了十八英里才到坎帕拉，沿路都是遮天蔽日的丛林。腐败政权即将结束的所有征兆城里无一不备：公共事业停摆、管线工程失修、下水道阻塞、商店被抢或无货可卖。市中心的东方庙宇遭强行乞讨的非洲人包围，亚洲人的商店大多被洗劫一空。最后，阿波罗饭店被兀鹰般涌入的记者挤满，包括我在内。

我落脚外国人聚居区，这是破烂拥挤的贫民窟，被阿明视为祸端的索马里人、刚果人、卢旺达人、布隆迪人，以及亚洲各国的人都在这里鬼混。我的经验告诉我，若有暴乱或骚动蠢蠢欲动，通常都会从这种地方爆发。我四处走动，边套交情边拍照，忽然被一个眼睛像蜥蜴的高大士兵拦下。他穿着英国工作服、袖子卷起的英式丛林上衣、丛林战斗靴和丛林软帽。

“你在干什么？”他恶狠狠地质问我。我告诉他显而易见的答案：我在拍这些人。他大声咆哮：“你不可以来这里。”

“我可以。我有采访许可。”我说。

他瞄了瞄许可证，一把夺了过去。我想把它抓回来。

“不行！给我上车。”另一个士兵开车，驶到我们面前。我心想，会让你失踪的就是这种车。

“不要，我不上车。”

人群聚集过来，因为我已成为这街头场景的焦点，黑人士官正下令要白人听命，这是前所未闻的事。在那时，黑人不管权位有多高，都还不敢那样对白人讲话。那样做是要带头蓄意丢开对白人的尊敬。我再三拒绝上车，但即使百般不情愿，还是被推挤到车前，接着给扔上车拉走。驾驶兵表演了高速甩尾过弯，搞得轮胎吱吱叫，也差点撞翻一些围观者。

我被载到大型军营，然后待在房间里。我安慰自己，至少我不是在森林里某个不知名的地方。我设法维持冷静，装作若无其事。有两人带着档案过来，我看到档案就紧张了。他们把档案放在桌子，蜥蜴眼士官离去前，他们用斯瓦希里语交谈了几句。我露出微笑并坚定地开口。

“我可以问个问题吗，这是什么地方？”

“你为什么在这个地区拍照？”

“因为我在一家英国报社工作，而且我已获得许可。”

“这些照片是做什么用的？”

“用来显示坎帕拉的生活一切如常。”我装出最无辜的样子回答他。

他们要求我交出所有金钱和个人物品，我拒绝了。我努力用高亢有力的语调抗议：“不行，我不会交给你们，你不可以拿走。我来这里是完全合法的，我也想知道为什么会发生这种事。”

他们离开一个钟头，要我冷静一下，再回来时忽然变得彬彬有礼。

“好了，我们要放你出去了，很抱歉把你带来这里。”

我大大松了一口气，答道：“喔，听着，绝对没问题。”一旦你获释，最好不要再没完没了地抓着过去三个小时的鸟事不放。

他们载我回饭店。一路上我说了几句坎帕拉的女孩很可爱，只为了让大家融洽些。我甚至还问他们要不要来杯啤酒，他们回绝了，说他们有任务在身。过了几天我才弄清楚我当时被关在何处，他们的任务又是什么。我被关在马肯纳监狱的办公室，审问我的人是阿明的秘密警察。一如既往，我不喜欢一受威吓就退缩不干，所以我回到外国人聚居区，这次带了三脚架壮胆。

我在当初被捕的不远处遇到一群激奋的人，居中站着一个男子，衣着褴褛，满头大汗，发着酒疯，口气很冲。他通红的眼睛斜睨着我。

“你是谁？”

“没你的事。”我怎样都学不乖。

“把护照给我看。”

我拒绝。他说他是士兵。

“证明给我看。”我怀疑地说。

他把手伸进口袋，像要拿出证件，但我没看到证件，只有握紧的拳头迎面挥来。我踉跄后退，伸手抓三脚架。群众聚拢过来，我像个发疯的苏格兰链球选手般抡起三脚架，想在我和他们之间拉开一些距离。我看到一丝空隙，立刻像野兔似的朝街道飞奔而去，身后的暴民凑在一起追了过来，我成了过街老鼠，人人喊打。我全力冲刺，听到巷子里有个声音在叫我，立即跑进阴影中喘口气。

“先生，先生，跟我来。我知道你该怎么走回去。”我根本不认识这非洲人，但也别无选择。我满腹狐疑跟着他，快步穿过拥挤的巷弄，身后暴民的声音依然清晰可闻。

我发现我回到旅馆区，眼前有条大马路通往阿波罗饭店，顿时松了口气。一辆大奔从街道那头开过来，我的向导拉住我。

“达达在逛街。”他说。

没错，车子停下时可以看到阿明·达达黑猩猩似的轮廓俯在方向盘上，然后车子又缓缓开动。

我的救命恩人催促着我："先生，你一定要离开这国家，不出两三天坎帕拉就会大乱。"

我深吸一口气，铆足全力冲向饭店，进门后已气喘如牛，肾上腺素大量分泌。老天，这工作要变成噩梦一场了，我想。

那天晚上，在这危险时刻、危险地区的受困饭店内，记者自然而然聚在一起拼命干杯。我记得我和大卫·荷顿喝酒，他心情很沉重。他说："我不喜欢这地方的情势，我要尽快离开。"

我敬重大卫对去留时机的判断。他见多识广，也不容易被吓到。真要说的话，他其实太大胆了，几年后他在埃及死于杀手的一颗子弹。也许他知道些什么我不知道的事，无论如何，我听进大卫的话，并认真考虑。我已经拍到一些好照片，虽然觉得还不够多，但我决定走人。不过怎么走？通讯已一片混乱，连英国航空都取消了航班，这里对机组人员来说已不安全。意大利航空还在飞，但会持续多久？我搞到一张意大利航空的机票，那天晚上八点起飞。

我们那票还没走的记者聚在游泳池边，在阿明无所不在的安全部队监视下来场临别之泳。我正想再次下水时，有阵奇怪的隆隆声吸引我们走向走廊。外头是几个纵队的装甲车，看来阿明已经动员军队。

后来我们得知，流亡的乌干达游击队已经在坦桑尼亚边境集结，准备推翻阿明，他们拥立遭阿明罢黜的米尔顿·奥博特。坦桑尼亚声望很高的总统朱利叶斯·尼雷尔支持奥博特，但入侵行动很拙劣，事情搞砸了，阿明决定回以偏执的极端手段。

第一个征兆就是我们饭店外来了装甲车，电话与电报的线路被剪断。我赶忙在游泳裤外套上衣服，和唐诺德·怀斯撤退到另一家旅馆，那里与外界或许还能通信息。我回阿波罗饭店取回照相机时，发现这地方已被乌干达军队包围。我停住不前，看着人们被带出来送上军方卡车。有个欧洲人被持枪士兵围住，他走了出来，被迫趴在大众卡车上。我想，如果他们觉得非得这样羞辱人不可，我将会非常不好过。

我想过放弃相机，尽快闪人，但随即看出这太冒险。逃跑时被抓到肯定没好下场。

我泰然自若地走进大厅，仿佛对一切成竹在胸，而眼前的事都与我无关。一组英国航空的机组人员僵立在那里，脸色苍白又忧心忡忡。我们交换了惊恐的眼神，但没说话。忽然间我被高大魁梧的非洲士兵包围，阿明的努比亚族卫队令人一看就发毛。他们问我房间号码，我很有礼貌地告诉他们，然后他们押着我到柜台结清账单，我把这看成好预兆，竟朝自己宽慰起来：意大利航空，我来啦！

“我们要到你房间收拾行李。”

他们有四人陪我到房间，开始乱翻我的东西。一本摄影杂志里有几张我在比亚法拉拍的照片， 他们看到那个皮包骨的濒死白化症儿童，竟咯咯笑翻了。我想这些人不只是邪恶，他们还疯了，脑袋有问题。

我又被架着下楼。我问他们要带我去哪，他们说警察局。我抱着一丝希望，期待他们会把我递解出境。

警察局像是菜市场。不管黑人白人，只要稍有反对阿明之嫌的人都被抓来这里，人多到我们都要坐在彼此的膝盖上了。我看到《卫报》的约翰·菲尔霍挤在人群中，还有一个面熟的路透社记者和一个《电讯报》的人。我身旁是个德国少年，在乌干达住了一段时间，会说斯瓦希里语。

他忽然哭起来，我问他怎么了，想安抚他。

他说：“我刚听到警卫说，我们都要被送往马肯纳监狱。那地方很可怕，没人能活着离开那里。”

“不会的，我确定那消息有误。”我说。

有个人穿着短夹克（后来我得知他是阿明的秘密警察），指着我和菲尔霍等人，大声用英语说：“这些是什么人？”值班士官告诉他我们是记者，他听到这字眼很不屑地说：“记者，他们是肮脏的家伙。”

我们这些记者被挑出来，带往路虎加长吉普车。在阿波罗饭店外被推到卡车厢板上的那个人也在场。他们大吼大叫要我们上车。一阵推挤加上挨了几拳后，我们被丢上车，人和行李在厢板上乱成一团。车子猛然开动，往左方冲出去。我打消最后一丝前往机场的希望。

我们在堆货场下车，四周都是走廊。大门外空啤酒罐堆积如山，不是令人安心的兆头。穿制服的人懒洋洋地靠在走廊上，扔着啤酒罐，聊着女人。警卫喝令我们下车时，这些人放下啤酒罐，手里拿着棍子朝我们晃过来。从现在开始，欺负弱小的步调要加快了。

“下来，坐下，把鞋子袜子脱下来。”

我们当中一个当过殖民地警察的人站起来说：“你说什么！”有人“砰”的一拳打中他下巴，把他撂倒在地。“见鬼的你干吗呀？”又是“砰”的一拳。我在比亚法拉和刚果看过这手段，但不是对白人。我飞快脱下鞋袜，开始真的怕了起来。我们蹲着围成半圆，像胎儿那样躲避有如雨般落下的军棍。我感觉到背上被靴子踢了一脚。老天，我们要被杀死了！

我们被赶进警卫室。一个大块头非洲人飞过来撞入我们之中，那是个受到同袍处罚的醉酒士兵。稍后，天色渐暗，我们被带到中庭，面对墙壁站着。我确定我们要被枪毙了。有个警卫是初次拿枪押着白人，他吃吃窃笑起来，我知道人在修理即将遭到处决的犯人时都会这么笑。我想我就要死了，我的生命将在此结束，在非洲一处黑暗肮脏的屠杀场。

我等着行刑队的其他队员，双腿几乎站不住。四周有很多慌张的跑步声。其他人来了，菲尔霍和《电讯报》记者被带走，我们则留在那里。

最后他们终于带走我和那个当过警察的。我觉得不是双腿在带着我走，我像是浮了起来，仿佛我那受到压迫的灵魂坐上了魔毯。在这种行尸走肉的滑动中，我依稀听到钥匙的叮当声，一扇门打开，我看到面前有另一个白人。他温和地说：“我是鲍勃·阿斯托[1]。坐下，喝杯水，你看起来很需要喝杯水。”

那是我有生以来最需要的一杯水。我后来才知道这人来历极为阴险，但当时他的嗓音有如甜美的音乐。恐惧已将我身上每一滴水份吸干，我觉得我好像在喀拉哈里沙漠待了一个月。

阿斯托说：“你被关在非常危险的地方，真的糟透了。”

“别告诉我，别告诉我。”我说。

原来我们身在马肯纳监狱的贵宾间里。我完全不知道接下来会发生什么事，我看着这间天花板挑高的房间，再过去是一排小囚房，囚房前方的铁栅活像动物园的笼子。所有囚房都客满了，还有行军床给多出来的囚犯。贵宾间的犯人有特权，不必锁在囚房里，可以在囚房之间走动，也可以到小小的公共区域。

在几个白人囚犯中有个英国籍教师，他戴眼镜，头上有道肮脏的伤口，是给步枪撞出来的。还有一些亚洲人、非洲人和一个心事重重的坦桑尼亚人。有个人被关在囚房里，身边有一堆大部头的精装书。听说他是乌干达首富，阿明用监狱特权和赎金来榨干他的财富。

这些故事和其他更吓人的细节是阿斯托告诉我的。几乎可以肯定菲尔霍和《电讯报》记者已被关进死刑区，大铁锤是那里的抢手刑具，既便宜又无声无息。有人告诉我，接连有十九个人被捶死，第二十个死囚被迫充当刽子手，他自己的头则由警卫捶烂。阿斯托拿着可怕的暴行照片到处给人看。

这一切都发生在不远处的另一区，那里的警卫很容易就可以过来抓你。阿斯托指着我们这一区最近发生的惨剧痕迹：床垫上的血迹和墙上的爪痕。他向我说他越来越恐怖的故事，而路透社记者则一直朝我使眼色。

我们遭受的羞辱和对未来的恐惧令我心惊胆战。四周一片黑暗，我躺在沾着血迹的床垫上寒毛直竖。忽然间，步枪的碰撞声打破了寂静，接着是甩门声。有个犯人被丢到房间外面，接着是可怕的重击声。

一点钟的时候，枪支的碰撞声与敲击声又靠近了，就停在我的囚房前。那坦桑尼亚人遭到可怕的凌虐，我听到阵阵咆哮声、拷打声与

啜泣声，后来他被拖走了。

黑暗中，鲍勃·阿斯托懒洋洋地说："没事啦，他要被抓去砍了。那可怜的家伙反正也没救了，他们打断了他的手臂。"他细说坦桑尼亚人遭受的惩罚，那遭遇和忠诚度受到怀疑的前殖民地警察差不多。尖叫声穿过黑夜，从外头某处传来。

我断断续续打着瞌睡，等待甩门声再次响起。屈辱、恐惧与绝望在我脑中此起彼落。再看到曙光真是令人高兴，但同时也觉得心惊胆寒，因为明白过来自己要面对同样恐怖的另一天。

我听到又一道碰撞声响起，心跳加速。房门打开，两个非洲人提着一只热气腾腾的垃圾桶进来。两人都遭过毒打。一个身上满是鞭痕与淤青，另一个有一只眼睛被打得水肿而凸了出来。狱卒在他们身后出现时，我努力打起所剩无几的精神。

"你们拿了什么东西给我们？"我说。

"你的早餐。"狱卒说。

垃圾桶里那些冒着邪恶蒸汽的东西原来是茶，茶很少尝起来这么棒，还有硬饼干可以配着吃。我们很幸运，阿明监狱的囚犯经常是饿死的。

我蹲在地上咬着硬饼干，那路透社记者想提振士气，苦笑着说："昨天晚上我听到他们用斯瓦希里语说了件好玩的事。警卫告诉狱卒，白人逃不掉，因为他们已拿走我们的鞋袜。"不管有没有鞋子穿，只要有机会逃走，腿断了我都可以赤脚跑过一英里长的炭火和碎玻璃。

我们盥洗时（另一项贵宾特权）阿斯托窃听不到。路透社记者悄声说："那个阿斯托一点都不正派，他不是站在天使这边。"

阿斯托是乌干达境内最令人害怕的白人之一。他已爬到权力中心，担任阿明的首席顾问，近来听说他和阿明起了争执，但一般人都不相信。路透社记者认为，如果他没和阿明起冲突，他出现在我们中间就更恐怖了。我问阿斯托他为什么在这里，他含糊其辞。他说："我是和其他人一起被抓来的，阿明疯了，他就是疯了。"

我花了几个钟头注视铁窗外的鹭鸶与小织工鸟，有时它们会因为一群秃鹰落下而四散飞开。

“秃鹰经常来，来找运尸卡车。”阿斯托说。

接连四天我透过铁窗往外看，一辆辆卡车载着尸体离开，都是被处决的人。那是我生平最漫长的四天。

一个戴着大型丛林帽的魁梧军官拿着鞭子走到我囚房前，身旁喽啰的武器有木棒、刀子、匕首和鞭子。他们挤进来后我全神戒备，心里想着，完蛋了！

“你是新闻记者吗？”

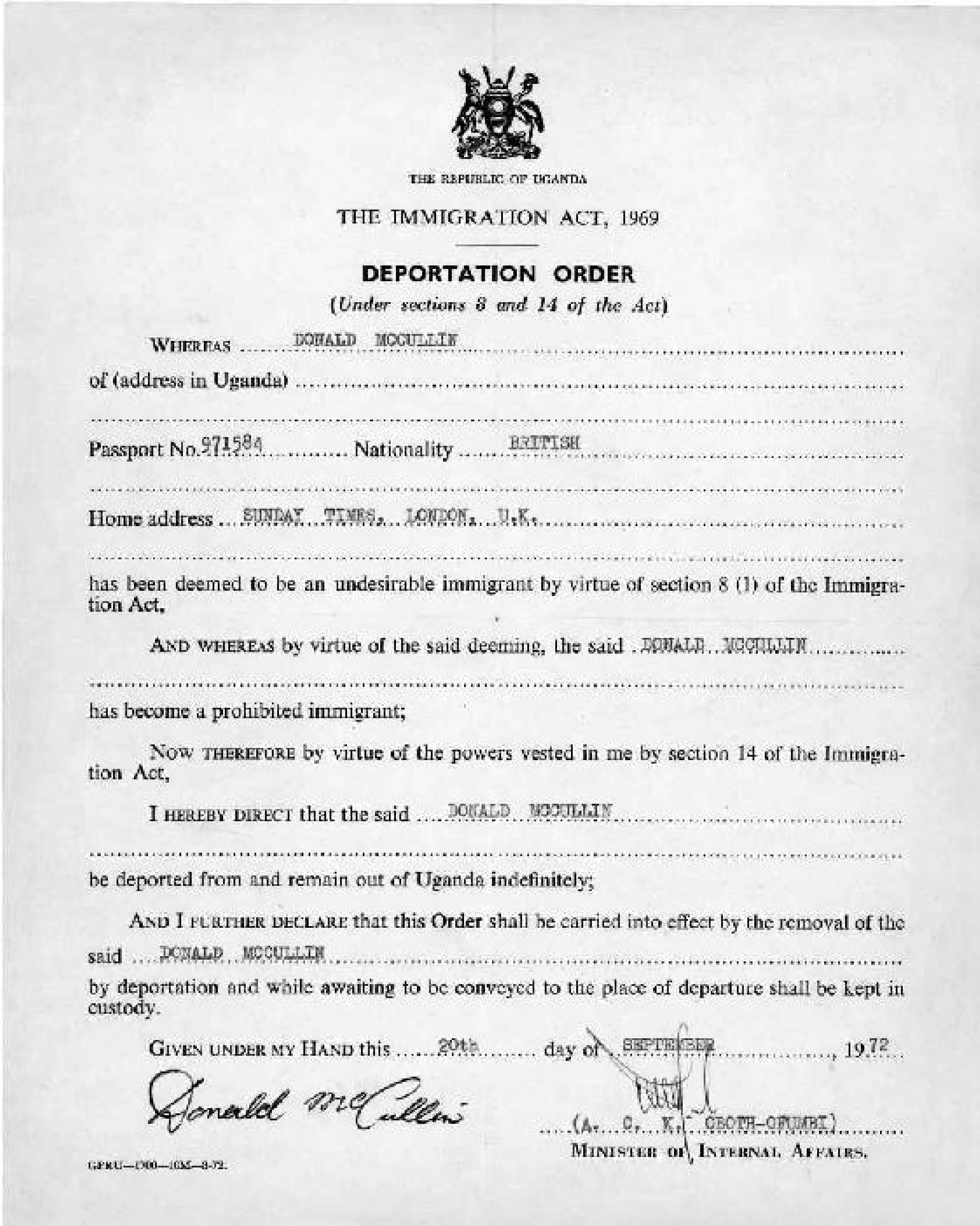
我正眼看着他说：“是，我是。”

“我给你这表格，你得填好。我不要你写声明书，我要你填好表格，你不填就等着挨鞭子。”

我跪在他前面，在地板上填写，除此之外找不到别的地方写。我填上姓名和护照号码，同时想着我脑袋随时会爆开。那军官丝毫不掩饰愤怒，我想到我随时都可能会以那最脆弱的姿势被打死。我再次站了起来，他不爽地检查我写的字，每看过一处细节就瞪我一眼。

阿斯托从不漏过大小事，他坐着前后摇晃，笑着说：“你现在没事了。”我不相信他，但这些话让我生出一丝希望，不过很快就被打消。

我被带到堆放场上的小屋取回我的刮胡器具。里头有堆积如山的鞋子和悲惨的小箱子，有些用鞋带绑在一起，有的只能算是包袱。我看到我的行李箱，在这堆废弃物中看起来闪亮如新。



THE REPUBLIC OF UGANDA

THE IMMIGRATION ACT, 1969

DEPORTATION ORDER

(Under sections 8 and 14 of the Act)

WHEREAS ....DONALD MCCULLIN...

of (address in Uganda) ....

....

Passport No.971584........... Nationality ......BRITISH...

....

Home address ...SUNDAY TIMES, LONDON, U.K. ....

....

has been deemed to be an undesirable immigrant by virtue of section 8 (1) of the Immigration Act,

AND WHEREAS by virtue of the said deeming, the said .DONALD MCCULLIN..............

....

has become a prohibited immigrant;

NOW THEREFORE by virtue of the powers vested in me by section 14 of the Immigration Act,

I HEREBY DIRECT that the said ....DONALD MCCULLIN...

....

be deported from and remain out of Uganda indefinitely;

AND I FURTHER DECLARE that this Order shall be carried into effect by the removal of the said ...DONALD MCCULLIN...

by deportation and while awaiting to be conveyed to the place of departure shall be kept in custody.

GIVEN UNDER MY HAND this ......20th........ day of ..SEPTEMBER................, 1972

Donald McCullin

.....(A. C. K. OBOTH-OFUMBI).........

MINISTER OF INTERNAL AFFAIRS.

GPRU—1900—10M—8-72.

阿明独裁统治下的乌干达给麦卡林签发的驱逐令，**1972**年**9**月

“不要动它。”警卫说。

我觉得很沮丧，又惊又怕地想着，我见识过这场景，也在照片上看到过：在奥斯维辛等纳粹集中营里，刮胡刷子和眼镜堆积如山，人们从华沙犹太人区带出来的箱子就是这副模样。那个房间令我大受打击，远比看到别人在我面前遭枪决还大。我回到囚房时浑身无力，全身发臭，衣服又脏又破。

这区来了两个新囚犯。阿斯托说：“这两人是恩德培机场的海关官员，他们也要被砍了。他们知道自己离死不远，希望能作场礼拜仪式。你要参加吗？”

我们围成四方形。我站一边，阿斯托站我对面，两个躲不过死神的非洲人站第三边，戴眼镜的教师则站在角落。他们开始唱歌，真的，再没有比一个非洲人唱赞美诗并由另一个非洲人和声更美好的声音了。英国教师被头上发炎的伤口、内心的恐惧和此情此景的彻底哀伤给击垮，逐渐靠着墙滑坐下去，我看着他，嘴巴张开，却发不出任何声音。

我听到钥匙叮当声响起，连忙跑回囚房，路透社记者紧张地蹲在我身边。但他们没带走任何人，只推了一个人进来。

我出去见那人，桑迪·高尔[2]，英俊挺拔又干净，他的模样让我大感安心，精神也为之一振。他告诉我唐诺德·怀斯已给递解出境，接着问我这里怎么样。我照实说：“真是噩梦一场！”

第二天有人在我们窗户外面挖了六个坟坑般的洞，我心跳加快，心里想着，他们根本不会放我们走，这根本就是骗局，他们要杀了我们。那群秃鹰又在屋顶上定位。

然后警卫告诉我们：“你们获释了。”

阿斯托站起来说：“那我呢？我没获释吗？”

“啊，没有。”他们告诉他：“你没有，鲍勃。”

他似乎很乐观，“也许明天吧，也许。”

我们被带到小屋，我从那堆悲惨的小山里救出我的行李箱。我感到我快跳了起来，但是你得压住欣喜，还有人被关着，你不该在他们面前露出开心的样子。

我们走向大门，莫名其妙的喊叫声追上我们。那个蜥蜴眼的努比亚族军官在大门值班，桑迪的优雅、干净与镇静冒犯了他，他火大了，走过来说："你盯着我看干吗？我们还有时间打你一顿，就是现在，趁你还没离开。"

桑迪把头发往后拨。"我没盯着你看，老兄，我跟你保证。"他说。

我们开始等，耳边是可怕的鞭打声和喊叫声。接着卡车发动的声音传来，我心里油然而生莫大的喜悦，同时还有潜伏的恐惧。万一到头来仍是一场空呢？我已听说有人从马肯纳走出去，却被送到坎帕拉市外的森林里，阿明在那里处决主教和其他教会人士。或许直到现在我们都还被蒙在鼓里。

在恩德培机场，他们给了我这辈子最想要的文件：从乌干达递解出境的证明。约翰·菲尔霍和《电讯报》记者与我们重逢。他们被关在处决区旁，我们麻木地听到他们证实大铁锤的故事和更加残忍的暴行。我们把脏衣服丢了，在飞机上桑迪说："我想该请大家喝香槟吧。"浓雾太大，航班改降在曼彻斯特。我们搭火车回伦敦，接下来的四小时里和通勤的上班族背靠背挤成一团。英国铁路局的餐车没挂上，即便如此，那也像是天堂。

平静祥和的田野，围绕着我们在彼谢普斯托福德镇旁的乡野新宅，伊迪·阿明的乌干达似乎是另一个世界。马肯纳的消息也传到这处英国乡间：克莉丝汀以为我被杀了，激动过度，身上长出一大片红斑，两年之后才消退。

---

[1] 鲍勃·阿斯托（Bob Astles,1924—2012）：英国人，曾在奥博特总统的政府中任职，阿明执政后获阿明的信任，成为阿明政权的核心成员。阿明倒台后返回故乡英国居住。2006年得奖电影《末代独裁》（The Last King of Scotland）中的叙事者盖瑞岗即以他为主要原型。

[2] 桑迪·高尔（Sandy Gall,1927— ）：英国名记者、作家，采访过诸多战役，获颁阿拉伯劳伦斯纪念勋章、英国皇家爵士勋章。

25 十三号公路之前的握手

我从乌干达返家，稍后还要回东南亚烽火连天的战场，但中间马上就发生一件社交小插曲。对我和家人来说，这行程很像处罚，但几个月前我就接受了邀约要前往北京，不得不去。它不太像采访任务，比较像是躬逢历史盛会。

在“文化大革命”的背景之下，中国人信心满满地接待英国贵宾，同时也热忱回应尼克松总统的初访。美国正想要结束在亚洲这场劳而无功、怨声载道的战争，这就促成了中国在其中扮演关键角色。这些伟大的政治议题对我来说还不及拍到握手照片重要。英国突围的先锋之一正是我的老板汤姆森爵士，旗下有《泰晤士报》和《星期日泰晤士报》。在我去坎帕拉之前，他就找我担任正式摄影师，在英国与中国正式建交时拍下他与周恩来握手的历史时刻。访问团成员还有主编丹尼斯·汉密尔顿、《星期日泰晤士报》国际新闻主编法兰克·吉尔斯、日后成为《泰晤士报》副总编辑的资深特派员路易斯·赫伦，还有汤姆森爵士的儿子肯尼思——报业帝国的继承人。

从外形看来，我们的老板不怎么像打算到北海去开采石油的跨大西洋大亨，他身材偏矮，五官朴实，最抢眼的是深度近视眼镜上的一圈圈玻璃，据说那是为了看清财经专栏的细小字体而特别订制的。他一贯的方针是指派强势的总编辑，自己尽量不出手干预。他虽然素有吝啬之名， 却还是出资让旗下两份刊物大肆扩张。在他接近八十高龄时，有个初生之犊不畏虎的年轻记者问他，他一生中是否错过什么事。汤姆森爵士认为他很遗憾自己没好好受过大学教育。但也不尽然，他补上一句，因为“结果我就会变得跟你一样，为我这样的人工作”。

我们大多坐卧难安，想睡却又睡不着，忍受了十九个小时的飞行，而我们的发行人丝毫没有不舒服或焦躁的迹象。飞行中，他从头到尾都在看一本书，摆在他鼻子前不到三英寸之处。我很好奇，想知道他觉得自己应该补充哪些必要知识，好和伟大的中国共产党领导人

对话。我不断伸长脖子想一窥书名，但只看出那是麦克莱恩的惊悚小说。

红色军乐队演奏伊顿船歌和电影《国王与我》的插曲，迎接我们抵达北京。在那伟大的日子， 我小心遵照指示，预定时刻还没到便早早穿上西装，这身打扮对我而言可不寻常。我甚至画蛇添足地刮了胡子，一个不小心，脸给划出血来。我拿卫生纸贴在伤口，也抹了大量的须后水，全都无效。当电话打来说礼宾车已在门口等候时，我抓了一份朴实的革命的报纸就冲下楼梯。我在寒风中扯下黏住脸颊的纸，把脸伸到车窗外给风吹干，抵达人民大会堂时，一道细细的血正淌到脖子。

我边装底片，边分心想设法止血，有位高阶军官走过来跟我说："唐，跟我来，准备好，听信号准备拍照，他们随时都会进来。"

中国人热心地推我就位，要我拍下汤姆森爵士与中国总理紧紧握手的一刻，象征着资本主义与共产主义的历史性接触。这是张举足轻重的照片。

我没拍到。

事后我相当沮丧，汤姆森团队与中方合影时，我也被推了进去。我穿着不合身的西装，孤独地站在排尾，血还继续滴下脸颊和脖子。就算汤姆森爵士心有不悦，他也没多说什么。

随后，我忙着拍摄那通过翻译进行的三小时会谈。汤姆森爵士亲切地把我介绍给周总理，说我在越南待了很长时间。我不确定这对于拉近我和这位中国领导人的距离有多大帮助。不管他怎么想，我很快又回到越南，发现这场旷日持久的战争有了新变化。

共产党的纪律较好，武器也有大幅改善，所以在广治打了大胜仗。对南越军队来说，这场北方控制权的争夺战是结束的开端，但终曲却将漫长而痛苦。

我和电视记者迈克尔·尼科尔森同行，发现两个身受重伤的士兵躺在广治的路边，便想帮两人拦下他们战友一路隆隆作响撤退的卡车队。只要稍停片刻便能载走伤兵，却没有车子愿意停下。我越来越火

大，随手抓起伤兵的M-16步枪，想拿枪挡下一辆卡车。那辆车慢了下来，但驶近时又加快速度呼啸而去。我听到迈克尔对我吼："唐，你疯啦，万一他们朝你开枪怎么办？"

答案很简单：步枪没有装弹匣。我们设法把伤兵放在迈克尔车子的引擎盖上，慢慢开到最近的救护站。两个士兵都在次日死去。

时值1972年初夏，越南死了两个人这件事对英国的任何人都没啥意义，越战已经被大家抛在脑后，1960年代示威游行的愤怒似乎已被漠不关心给取代了。尼克松总统领导下的美军大幅退出越战，大家都认为越战已不再那么残暴。这大错特错。

我和杂志特派员詹姆斯·福克斯与当时《泰晤士报》的撰稿人威廉·肖克罗斯一起到越南。我们有很多战区可以选，因为北越军队似乎进攻了每个地方。我决定先集中火力在偏南方的战场，安禄与十三号公路，此地的近身战斗似乎最惨烈。得感谢英国广播公司的艾伦·哈特把我弄进战区。我在集结区找到他，他已经安排好直升机和摄制小组，就是找不到摄影机接目镜。为了那具小小的接目镜，他们全部留下，因此我可以使用那架直升机。

飞近安禄时，炮火非常猛烈，飞行员决定在市区三英里外的山丘后面把我放下。我下机时，美军顾问跟我说："你来错地方了，这里很糟，我们已经挨了很多子弹。"天色已暗，我决定先安顿下来。我请第一个从我身边走过的美国士兵喝口白兰地，他婉拒了。几秒钟后，我们遭到当晚第一波炮击，这大块头的士兵把我压在小得可怜的散兵坑底下，差点把我压死。

炮击稍停时他说："你知道吗？我现在很需要喝点白兰地了。"

那是炮火下恐怖的一夜。第二天早上我听到自动步枪射击的声音，随即拿出望远镜，看到田野里到处都是人，大家纷纷穿过稻田和矮树丛，朝我们这个方向跑来。南越伞兵仓皇飞奔，很多人身上都鲜血淋漓，伤势严重。

有架直升机降落在山丘边，我说服飞行员载我离开。接着来了一票伤兵，全都挤在我身边。我们飞回原先的集结区，这里看起来有点不一样，少了些什么。在我离开的那晚，越共的地道兵爬过来，把800

吨的弹药炸得半天高。那二十四小时的歼灭浩劫是我这辈子看过最血腥的一次，同时它也宣告“被遗忘的战争”已经回来了。有些南越部队死伤过半。

安禄战役带来惨绝人寰的苦难。詹姆斯·福克斯采访一个孕妇，她是安禄警官之妻，一架南越飞机丢下的炸弹击中她家，炸死她父亲、兄弟和三个孩子。她本身也受伤，几个北越士兵帮她的手臂包上夹板。八天后她的丈夫在警察局里死于一枚B-40火箭筒。妹妹是她仅存的亲人，却遭北越士兵逮捕。

我从安禄撤退后，每天都和美国朋友一起开着他的庞大老爷车到十三号公路查看。我们载着一堆冰啤酒，把车停在离战事一英里远之处，走路过去。

十三号公路上的战况看起来十分惊人，尤其是在那么密集的轰炸下，你大可发誓方圆几英里之内不可能有活物。但轰炸机飞开后没几分钟，就会有北越士兵从掩体里走出来，制造更多伤亡。

某天有人要我送些邮件给前线的两个士兵，我就这么变成满地爬的邮差。我躲在路边阴沟里，突然一种我从没在战场听过的金属尖鸣袭来，有道白色火焰似乎将前方的道路全吞没了。那颗飞弹飞过我面前，朝我后方的M-60坦克飞去，直接命中。

我回去找那个上校，问他是否能好心点，另寻他途派送邮件。他指着一幅骇人的景象：一辆装甲运兵车里有个人，他的手还握着方向盘，但肩膀上却少了颗头。他的队长被轰到20码外的马路上，正由人捡起并收起来，像是小孩玩的碎步玩偶。

除了B-52轰炸机，还有眼镜蛇直升机，驾驶都是最疯狂的美国人。他们会把卡片洒在目标区，上头写着“杀人是我们的工作，而且我们还生意兴隆！”或“上帝创造生命，20毫米机炮夺走生命”，诸如此类的话。我也好奇广治沦陷后，征服者会怎么看厕所里的涂鸦：“撤兵是尼克松的老爸五十八年前就该做的事。”它的确表达了南越士兵普遍的感觉：他们国家的命运和他们自己的总统阮文绍无关，一切都是美国人造成的。

我遇到几个南越士兵，他们因为杀了一个北越医护兵而得意忘形，拿着一面北越军旗四处胡闹。在他们庆祝时，我看到一本红色小册子，就问那个少尉我可不可以拿走。他还要戏弄我一下，假装把它撕开，但终究还是给了我。那是一本日记，保存得很完好，我要让它继续上路，经历更长的人生。最后它的摘要译文刊登在《星期日泰晤士报》上， 标题是《一个北越士兵的日记》。

柬埔寨战争充其量被视为越战的余兴节目，因而鲜有人注意。越战从新闻版面淡出后，柬埔寨也随之消失无踪。然而，1973年春季我接着到柬埔寨采访时，这个国家已名存实亡地被撕裂了。她夹在美国人的疯狂轰炸与红色高棉的残酷杀戮之间，现在已是难民国度。七百万人口中，几乎有三分之一被迫逃离家园。

我恨不得立即离开金边。我到机场赶上第一架往南飞的达科塔型老式飞机，那位友善的台湾机师最后降落在一条马路改成的跑道上，技术高明。附近有座小镇，但我忘了镇名。很多人等着登机往回飞，当中有个女士对我的职业很感兴趣，她说她的司机会很乐意载我到镇上。

我们到小镇没多久就听到一则令人震惊的消息，仿佛我的太阳穴被重重打了一拳。不到一小时前载我来此的达科塔老飞机，再度起飞时在跑道尽头被红色高棉打成碎片，机上的人全数罹难，包括刚请司机送我一程的友善女士和飞行途中与我相处愉快的台湾机师。

我一阵惊恐。如果红色高棉如此靠近跑道，他们就离我太近了。我从来没在激烈战火下失常，此时竟然开始胆小如鼠。残暴的红色高棉把我乱棒打死的可怕影像侵入脑海中，迟迟不放过我。

士兵间的厮杀，不管有多可怕，那是一回事；但下场是成为红色高棉杀戮战场的百万尸体之一，又是另一回事。我扔了我的美国陆军工作服，买了些廉价便服穿上才回到跑道边，一整天都待在那里胡思乱想。

没有飞机起飞。我的胃收缩起来，成为一道恐惧紧张的结。到了下午五点，我听到远方的飞机引擎声，我祈祷它会在此降落。飞机盘旋几圈才降落，地面变得混乱无比。我问一个似乎是机长的中国胖子可不可以载我到金边，他挥手赶走我。货物卸完后，飞机几乎是空机

返航，但他不断吼着我不能登机，因为我不在乘客名单上。我趁他没注意，把行李扔上那架DC-3就爬了上去。

“下来，先生。”那人发现后大声吼着。我拒绝了，他耸耸肩不理我，接着飞机像火箭般几乎垂直起飞。飞机急转弯时，我看到早上的悲剧残骸，它还在燃烧。

我从金边回来后，噩梦还纠缠着我，令我睡不安枕。当时经历的极端恐惧，至今我还背负伤痕累累的记忆。

南越士兵的尸体被抬上卡车，南越，1972年5月

医院里受伤的士兵与他的妻子，柬埔寨，**1975**年**4**月

26 戈兰高地之死

美军撤离东南亚战场的同时，美国人也不再那么热切支持中东的以色列。阿拉伯石油集团改变了当地的状况，在1973年10月的犹太赎罪日假期，埃及和叙利亚对夙敌发动大胆的闪电攻击。

那就像是在呼应胡志明成功的“春节攻势”，而我也被派到以色列采访这场战争，同行的还有《星期日泰晤士报》阵容强大的采访组。在10月17日，冲突的第二周，我同事尼克·托马林死于戈兰高地前线，他开的车子在我前方不远处被一枚叙利亚线导导弹炸成碎片。

尼克四十二岁，他是那一代公认最优秀的英国记者。从撰写好笑的八卦短文，到从前线传回感人的长篇报道，他无一不精。他的新闻特写《大将军追击越共》比一千张照片更能让人看清越战本质。包括我在内，《星期日泰晤士报》有很多人都觉得，万一哈利·伊文思辞职，尼克应该会当上总编。他不爱逢迎讨好，的确，他可能会对惹火他的人不假辞色，但我想不出有哪个记者不钦佩他。

虽然我们经常在同一个事件现场工作，却没搭档采访过战争。这也不全然是巧合，尼克和我一样宁可独自行动。“六日战争”那一次，有些记者搞到战争结束才到场，这次却不一样，《星期日泰晤士报》的第一摄影组全员到齐，包括史帝夫·布罗迪、弗兰克·赫曼、沙利·桑姆斯、罗曼诺·卡格诺尼，以及我的老友布莱恩·华顿都很快杀到前线。埃及凭借奇袭的优势和大为改进的军纪，选择在犹太教赎罪日北攻，叙利亚则几乎在同时大举南侵。我们都知道这次交战会比1967年更久，也更惨烈。

我前往戈兰高地，叙利亚军队在那里经过一番激战，已打败许多以色列装甲部队。随着天色渐暗，我结束第一天的勘查，到一座以色列集体农场（Kibbutz）和几个约好的摄影记者一起吃晚饭。我们把几张桌子并起来欢聚一番。撇开尼克·托马林自己的使命感不谈，他身为文字记者，大可离前线远一些。至今我还记得他傲然转过身说：“你知道吗？你们摄影记者实在让我震惊，没半个人向侍者要酒单。”

他比我早到以色列，自得其乐地用眼镜后方有点斗鸡眼的眼睛注视我们，观察大家是否跟上了他的进度。他已经成功偷运了一篇战争进程的详细报告回伦敦，多亏他朋友帮忙，把报告藏在鞋子里躲过了机场检查。那篇报告是“新闻洞见”小组的报道精髓，尼克常以这种方式促成《星期日泰晤士报》的团队作品。如今我知道这个骨子里就独行侠的人将要出门自己搞篇大专题。

就寝前尼克把我拉到一边问道：“我听说你有件备用的防弹夹克，可以借我吗？我可以早上过来拿吗？”我猜他将和弗兰克·赫曼搭档到前线去。

6点钟左右我还在绑军靴鞋带时，有人敲门。尼克站在门边，有点不耐烦。

“你说要借我的那件夹克，可以拿给我吗？我想现在就出发。”

“你不是要等弗兰克？”我说。

“不行，我不能等了。”尼克说，“我和德国《明星周刊》的人说定了，他弄到一辆标致， 我告诉他我会开标致，所以他拍照时我当司机。”

我又问起弗兰克，但尼克一把抓起战斗夹克，冲了出去。“待会见。”他回头喊了一句。那是我最后一次看到他。

差不多过了一个钟头，我们分成两部车，紧跟着我们不放的以色列军方护卫把我们集合起来，慢慢往戈兰高地移动。我注意到柏树林里藏着一队队坦克。前方谷地升起一股黑烟，路上的以色列军官随即拦下我们。

他说：“请你们在这里停车，你们不能再往前走，已经有个记者在那里送了命，一个《星期日泰晤士报》的人。”

我下车走到他面前。“听着，我是《星期日泰晤士报》的记者。发生什么事？”

“我不知道，你也不能过去看，那辆车被叙利亚击中了。看到了吗？他们在那边，我们在这边，而你朋友是在叙利亚火线上。”

我们不能确定尼克是死是活，也许他身受重伤，正等候救援。我想到他妻子克蕾儿，也想到我的家人，如果我身受重伤躺在那里，她们有权期待什么吗？我发狂了，像是被鬼附身一样，控制不住自己。我放下照相机，戴上钢盔，躬身跑着，让头不那么容易受攻击。四周异常安静。

“你为什么要这样做？你为什么要这样做？”我脑袋里有个声音不断说着。我经过几辆被击毁的苏联坦克，旁边有几具叙利亚军的尸体。

双方的军队不可能看不到我，我知道我随时会被AK-47的子弹射中。我告诉自己，一看到尸体的轮廓就往回走。没人能在那种烈焰中幸存。我很愤怒，希望尼克还活着让我抬回去。我靠得更近了，看到车内没有人影，或许他被抛出了车外。我绕到车子另一边，发现他躺在那里。事已至此，我心中只剩恐惧与哀痛，虽然他毫无疑问已经死了，我还是试着跟他讲话。我把他的眼镜从马路上捡起来，在同样诡谲的平静中往回跑。

我回来后一句话都说不出来，恐惧已经榨干我身上、嘴唇与嘴巴里的水分。我灌下几大口白兰地，躲到一部车子后面，悄悄为克蕾儿和他的孩子流泪。

回特拉维夫的路上，我们谈到这件事，没多久就拼凑出事件眉目：尼克的德国伙伴是佛瑞德·伊尔特，《明星周刊》的资深摄影师，经验丰富。他们看到坦克烧毁了，一旁有叙利亚军人尸体，随即把车开到狭窄的岔路上。佛瑞德跳下车拍照，尼克把车再往前开上宽一点的地方，好掉头。那颗导弹在车子回头接摄影记者时击中了它，后座有桶五加仑的备用汽油，引发的爆炸摧毁了一切。

菲利普·雅各布森和我在饭店大厅碰面。“你们都要回伦敦，你知道了吗？”他说，“哈利传消息来，他不要你们再冒生命危险了。弗兰克也这么说。”

在机场，我被单独叫出列，接受不愉快的脱衣搜身，也没人告诉我为何要遭到这样的羞辱。或许“六日战争”我躲过检查后，他们就锁定我了。如果他们是想要搜走我的赎罪日战争底片，那是白费时间，因为我根本没拍。

27 杀死基督的部落

关于上战场采访，我最常收到的问题是：你获得多少高危工种津贴？当我据实以告“没有半毛”时，都能察觉他们深感怀疑。

我有一份聘雇合约，签于1973年2月13日（几乎刚好就是我跑战地新闻的十周年）， 上头载明，《星期日泰晤士报》同意支付我年薪5392.8英镑；相对地，我则保证每年工作47周，并不得为其他英国全国性报纸拍照，而我接下任何别家刊物的工作之前，要先获得杂志总编辑同意。虽然我保有照片的版权，但《星期日泰晤士报》随时可以使用，不必付费。

当年五千英镑的确是合理的工资，却只和一直安坐在办公桌后面的资深编辑一样多。当然，同广告与时装摄影师比起来，就更是少得可怜。

没理由相信战地记者比别人安于贫穷，但我从没遇过哪个记者是为了发财才到战地去的。有些记者，包括优秀的记者，给他巨款他也不愿意上战场；也有记者没获准许照样出现在前线，出差费无望报销也不在意。战地特派员和其他记者一样，或许会期望多点福利，那通常指的是在完成一项不错或特别痛苦的差事后的休假。但高危工种津贴就别奢望了。仔细想想就知道这念头真是好笑，要是脑袋被轰掉，再多补偿金也不够。

然而，我的人生即将进入危险性较低的阶段。尼克·托马林的死是一次残酷的震撼。尼克和大部分报社高层主管都是好朋友，跟总编辑哈利·伊文思交情尤深，虽然毫无疑问尼克是自愿前往，但问题来了：若非别人对他抱以厚望，或者说，若非出于热情，为了报纸甘冒奇险，他是否会那么主动请缨？

尼克的死无可避免地为报社好大喜功的作风投下阴影。我不记得章程上有没有提到，但社内确实已有节制这类采访的气氛，有种新的

谨慎态度，尤其是对国外事件。那是一种气氛的改变，而不是决策，也因此影响更加深远。

对我而言，主要的影响是，我发现自己差事变多了，但任务都比较安全。杂志总编辑换人后，这种趋势就更明显了。之前在葛弗瑞·史密斯和他的年轻接班人马格纳斯·林克雷特的领导下，我非常如鱼得水。两人对国外事务都很感兴趣，经我稍加说服，几乎都会准许我去喜欢的地方。林克雷特转手给亨特·戴维斯后，情况变了，虽然他也是重要记者，却明白表示他对英国以外的新闻没啥兴趣。

虽然我也没闲着，却整整十八个月没采访任何一场战争。亨特·戴维斯来自卡莱尔，对北方比较敏感，我因此几次北上拍摄哈德良长城的精华段，还有漫天沙尘、悲惨如昔的钢铁城康塞特。康塞特上报后，我们收到很多抗议信，有个当地老师写道："你们的文字和摄影记者都爬回伦敦老巢了，但我们以自己的城市为傲。"可怕的事物可以变得这么可爱，总是叫我大吃一惊。

我和亚历克斯·米切尔到日本跑了一圈，他对于有机会剖析这个经济大国很感兴趣。我还和布鲁斯·查特温携手完成马赛种族主义流氓的长篇报道。我们想追踪夜里拿枪扫射阿尔及利亚人聚居区的强盗，但是调查牵扯到上流社会。

有天晚上，布鲁斯和我接受马赛市长夫人的晚餐邀约。夫人和市长感情不睦，她似乎是趁市长和其新欢女友不在家时，找了个女性友人一同住进官邸。酒过三巡，两个女人争相向布鲁斯献殷勤。市长夫人拿出一颗巨大骰子，里头塞满她所有的珠宝，往桌上一掷，说："我重新打造了我的珠宝。"她的朋友不甘示弱，也拿出自己的骰子掷了出去。布鲁斯坐在那里笑，以他天使般的淘气笑容挑拨她们。1989年我听到他去世的噩耗时，脑海里浮现的正是他那副模样。

在这段安宁的时期，我做过最有意思的冒险是和诺曼·刘易斯一起调查巴拉圭阿切族印第安人的失踪案。有条通往阿根廷的新道路切过"白印第安人"（阿切族肤色浅，故有此称）阿切族的雨林部落，当地土地价格飙涨，强行驱逐印第安人的行动又开始了。许多印第安人被掳到塞西里奥·拜尔兹市的营区里，其中半数就此失踪。国际为此喧腾

一时，巴拉圭政府为了息事宁人，解散了营区的管理单位，邀请美国传教团体“新部落传教会”接手。但诺曼仍然不放心。

保守的基督教信仰在美国南方的“圣经地带”[1]死灰复燃，他们积极占领印第安的精神世界， 已有些不择手段，而“新部落传教会”则获得他们支持。

在诺曼看来，传教会用小刀、斧头与镜子当礼物诱惑印第安人，再把他们“同化”到传教会的开垦区，比起当年那些大老粗驱逐印第安人的手段，实在强不了多少。那些没有死于白人疾病（如普通感冒）的印第安人，马上就颓废了下去，穿着白人丢弃的旧衣服，只能在城市拥挤的贫民窟里贫苦度日。教会提供的印第安人“净化”服务，受到许多拉丁美洲独裁者欢迎，他们赠送大片土地表示谢意。一名巴拉圭军官还曾告诉诺曼，传教会比军方能更有效驱逐印第安人，“我们进去后射杀一些，但还是有漏网之鱼；传教会则是鸡犬不留，清理过的地方干干净净”。

诺曼和我飞到巴拉圭首都亚松森，想亲眼看看塞西里奥·拜尔兹市的状况。但巴拉圭的统治者是拉丁美洲最长命的独裁者斯特罗斯纳将军，他可不会轻易吐出秘密。或许正是这种严密保护吸引了很多纳粹战犯逃来这里定居。诺曼向亚松森当地一位杰出的人类学家提到我们的任务，人类学家劝他不要向国防部申请采访许可，最好的办法是雇两个可靠地陪，搭村子的巴士进去，否则搞不好就轮到我们失踪了。

我们决定向英国大使馆求援，在那里找到热心的同道胡利欧，他是巴拉圭的教师，在大使馆兼差。胡利欧打通关节让我们进到国防部，但官员很客气却又卖力地说服我们打消念头。他以他前一次的恶劣经验说明他为何不愿发采访许可：有对法国夫妇假装搞科学研究，拍摄了塞西里奥·拜尔兹市阿切族纵欲交欢的影片，后来那部电影在巴拿马的色情电影院放映。然后，过没几天，障碍似乎解除了，胡利欧也找到时机用他的雪铁龙2CV载我们穿过半个巴拉圭到塞西里奥·拜尔兹市。

那是一趟长途车程，大雨使得土路泥泞难行，我们改道到卡沙帕的胡利欧家。胡利欧是最有趣的同伴，既健谈又博览群书，但我记得诺曼说过，他从未看过哪个教师像他那么防人的。那天晚上诺曼找到

我，咯咯笑道：“我不小心打开胡利欧的房门，看到我们的老师正在配上自动手枪，右脚脚踝上方也绑着匕首。”

第二天，胡利欧教我们如何在雨中的卡沙帕找乐子。他解释道，以前的家仇决斗是在公墓旁就近举行，但电影《正午》上映后，就改到大街上。突然有一阵激动的嘈杂声传来，我以为即将有一场决斗，我们要大开眼界了，结果却只是斗牛。

我开始热衷于拍摄暴风云和光影的效果，这显然感动了胡利欧。他告诉我，我打开了他的眼睛，令他看出巴拉圭之美。胡利欧不会使我紧张，他或许是被派来保护我们的，身上配枪的人能欣赏我的摄影，这令我很安心。

到塞西里奥·拜尔兹市采访显然是不成了，但回亚松森的路上还有个消遣：小镇奥维多上校市住着“伟大的巴拉圭巫婆”，名为玛丽亚·卡拉维拉（玛丽·骷髅）。听说阿根廷的贝隆总统是她的常客。她擅长预言人们的确切死期，好让他们安排后事。

我不想太早知道这种事，但诺曼抵挡不住诱惑。我不确定他从玛丽·骷髅那里听到什么，但他回到车上时一脸平静的笑容。

几天后我们再度前往塞西里奥·拜尔兹市，这回搭路虎吉普车，同样是英国大使馆介绍的司机，英国的外科兽医师，身上似乎看不出有武器。

营区显然不欢迎我们。带头的传教士看起来像理平头的海军陆战队员，他抱怨我们比预定时间晚三天出现。我们毕竟有点理亏，于是试图平息他的忧虑，跟他说我们不像那对法国夫妻，并不想拍色情电影。那传教士一脸茫然，从来就没有什么“法国夫妻”。他说营区里有三百个印第安人，那远远多于我们获得的信息，令我们大为惊讶，并因此以为传教会的照顾确实让更多印第安人存活下来。他解释，他们最主要的目的是为那些罪人带来救赎。在塞西里奥·拜尔兹市，所有传教士都“事奉教会未得之民”。

我趁诺曼还在跟他讲话的时候溜出来拍照。营区由茅草屋组成，卫生设备没人打理，恶臭难以忍受。有件事立刻不打自招：营区里绝对没有三百个阿切族人，最多只有五十人，而且状况都很悲惨。儿童

腹胀如鼓、满口烂牙，一副营养不良的模样。大人似乎都精神涣散又倦怠。我在拍照时有几个不放心的年轻传教士围着我，但一个黄发男童对我有好感，他是传教士的儿子，所以我得到一些豁免权。他说要帮我背三脚架，我答应了。

我走近茅草屋时，一个传教士挥手不准我进去。我进去后发现两个瘦弱憔悴的阿切族老妇，已奄奄一息。隔壁草屋里躺着一个年轻女人，身上有未受到医治的伤口，身旁的男童泪流满面。我问传教士的儿子这是怎么回事，他不知道大人口径一致，都声称所有人是自愿来到塞西里奥·拜尔兹市，于是告诉我真相。这三个妇人和那个男童都是最近从森林里围捕来的，最年轻的那个女人企图逃脱，被枪打中身侧。

这证实了诺曼从其他地方获得的证词：有传教士参与驱逐印第安人的行动。的确，现在我已完全无法相信阿切族会在未遭胁迫之下“被吸引”到这个地方。可能传教士想拯救印第安人的灵魂，但是疏于照顾他们的身体，证据就在那里，一目了然。

在我们采访时，年轻的传教士排成一排，唱起赞美诗。诺曼形容那是他这辈子所碰过最邪恶的事，而我则求那一刻尽快过完。

几年后我们又和新部落传教会纠缠上。诺曼听到一则帕那雷印第安人的奇闻，发生在委内瑞拉内陆。帕那雷族以对白人的文明洗礼具有免疫力著称，因为他们的语言里并没有原罪、惩罚与罪责的字眼，在抵抗福音主义时如有神助。

一个人口普查员在委内瑞拉东北部莫纳加斯州的科罗拉多河谷发现了帕那雷部落，并拿录音机录下他们所唱的祖传歌曲。过了一年，她回到部落，想播放那些歌曲让印第安人高兴一下。播放键一按，印第安人吓得跳起来，并谴责那魔鬼的声音。诺曼认为，这肯定是新部落传教会的把戏。

我们在保罗·亨雷的陪伴下前往探访帕那雷族。保罗是人类学家，会说他们的语言，部落也接纳了他成为族里的一员。我们见到第一个帕那雷人就明白了一切。他是个年轻人，穿着传统红色遮挡布，自行车上挂有“基督拯救我们”的牌子。帕那雷人接受了零零碎碎的基督教文化，似乎被拯救了一半，但终归还是按照自己的方式走。

我们分配到一间茅草长屋，并受到（某种程度的）欢迎。科罗拉多河谷的帕那雷人不准我拍他们，起初我以为这是新部落传教会强加给他们的禁令，但是我们到达后不久，传教士就全登上包机飞走了，留给每个小孩一只小猪存钱桶和改写过的基督受难记，在故事中，帕那雷人杀死了基督。即使传教士走光了，还是“不准拍照”。

帕那雷人的动作柔软优雅，是非常上相的民族，如果我回到报社后说：“听我说，他们实在是非常好看的印第安人，但我没拍到半张照片。”我无法想象美术编辑会有什么反应。我开始玩起我会耍的几样小把戏，好赢得人心，继而提升我在儿童心中的地位。大人比较难讨好。保罗·亨雷告诉我，突破禁令的最佳时机，是在他们举行某些活动时拍摄，于是，当世所罕见的捕鱼队出动时，我的机会来了。

活动开始，他们到山上砍了很多名为“毒鱼藤”的藤蔓，再聚集在奥里诺科河的支流托土加河一处安静的河段。五十几个印第安人排在河边，把毒鱼藤打碎后放入篮子，再把篮子放到河水里漂洗。几分钟后河水变成乳白色，没多久便看到鱼群发疯般跳出水面，帕那雷人见状，拿起长矛走入河里。诺曼估计全部渔获量大约有一吨。

毒鱼藤一定含有某种神经毒素，不会毒死鱼，鱼只是暂时麻痹或昏迷。这惊人的奇观进行时，我几乎可以随心所欲拍照。当然，拍摄时仍需小心行事，并不算简单。

我们从科罗拉多河谷步行到其他较小的帕那雷小区，有些部落我们得大胆穿过原野，甚至涉过水深及腰的河流才能到达。某一次渡河时，走在我前面的诺曼停了下来，要我看一群沿着河岸飞掠河面的蜂鸟，忽然间他惊慌地在水里跳上跳下。

我说：“怎么啦？哪里不对？”

“我不知道，小老弟。”他力图恢复镇静，慈祥的声音向我传来：“觉得好像有什么东西咬了我的腹股沟。”

我们花费了好一番力气找出他不舒服的原因，最后终于发现那些小鱼，只有几厘米长，咬住可怜的诺曼，正想拿他的生殖器饱餐一顿。

我们拜访过最奇特的地方，是名为提洛·洛科（快枪侠）的钻石开采小镇。印第安人到这里拿新鲜蔬菜交换矿工的锅碗瓢盆。

我混入钻石矿工之间，享受一些自由不羁，诺曼则在一旁耐心等候。他们是我见过长相最邪恶的一群人，但无妨，他们还是要我帮他们照相。在这里你真的可以看到醉鬼头下脚上地从酒馆给扔到街上，不过有个镇民要我们放心，他说你得拼上老命才有子弹挨。镇上唯一的旅馆就是妓院，虽然诺曼和我不习惯光顾这种地方，我还是很兴奋，因为我生平头一次拍到妓院。对我来说，这整个地方简直是生龙活虎。

天色变暗时，我也灌了一肚子当地的“Pola”啤酒，而一票吵闹的群众正聚在一起看斗鸡。烟雾中，我听到诺曼说：“你的工作完成了吗？”是的，我想我做完了，我口齿不清地承认。“那么，我们可以走了吗？”和往常一样，诺曼温和的邀约具有命令的力道。

---

[1] 圣经地带（Bible belt）：指盛行基督教福音派的区域，宗教态度保守。

28 等待波尔布特

1975年春季，红色高棉忙着把苏联火箭筒射向柬埔寨首都金边，炸死左派、右派、中间派的人民。成千上万枚遍布城市的地雷每天害十几个人截肢。机场也笼罩在红色高棉炮火下，他们已经蹂躏全国各地，只有首都四周这一小块区域尚未沦陷。即使是十二岁的小孩，坐困愁城的政府也发给他们一人一把阿玛莱特步枪，然后就把他们推到前线去守城。

情势已十分绝望，我到达后不知从何采访起。发生在医院的真实故事，情况只能以非常“克里米亚”[1]来形容，战地摄影几乎不足以表达万一。伤口狼藉的病人乱七八糟地躺在地上，少数还留下的医生拼命赶着做急救手术，没时间讲究任何病床礼貌或细节。我看到一个足岁的婴儿，他手臂截肢后伤口被匆匆缝起，好像是在缝一颗老旧的足球。那个缝衣快手不是医生，而是唯一能拿针线并且有空的人。金边四周血流不断，手术却因没血可输而遭取消。大屠杀后，饥荒接踵而至，据说每个星期有五十多个婴儿死于营养不良。

撤守后的精神病院，金边，**1975**年

红十字会的医疗队开始撤出时，我知道大势已去。金边市内每个人很快就会遭到红色高棉疯狂头子波尔布特无情的虐杀。对外国记者来说，做出重大决定的时间到了——是去或是留。红色高棉已经枪毙了二十多位外国记者，也不差再多杀几个，但是对乔恩·斯温这样的人而言，离开这座城市似乎是种背弃，有如最后一幕还没上演就离开剧院。

我非常赞成立即停工闪人，不是我胆子小，而是常识问题。虽然到了最后，并不是由我依据道德做出决定。哈利·伊文思打来电报，要我到西贡去。我还记得马丁·沃勒科特[2]把我拉到一边说："换作是我，到了西贡会很小心，因为我相信你的名字已经上了黑名单。"老实说我不太在意他的警告，因为我不觉得一个崩溃在即的政府会如此关心谁在拍照。另一方面，我觉得同样是共产党打赢了进城，待在西贡会比在金边长寿。

的确，每个人都觉得胜战后的红色高棉会比北越军残酷许多，但当时没人预料得到，波尔布特政权统治下的柬埔寨会发生噩梦般的大屠杀。

收到哈利电报的当天下午我就飞到曼谷，还把我的柬埔寨底片寄回伦敦。为了安全理由，通常底片我是随身带回国，但我不知道会在越南待多久，或混乱中有什么通讯系统可用。我登上飞机飞往西贡后，又从《每日镜报》的约翰·皮尔杰那里听到夸大版本的沃勒科特警告。

他说："你可别以为我是在开玩笑，请帮个忙。我们到达西贡后，请你离我越远越好，什么事都别扯上我。因为你在黑名单上，我不希望因为和你在一起而引起注意。所以不介意的话请帮个忙，当然，我这是对事不对人。"

我也不会因此而对约翰有何不满，我了解他只是在保护他做事的机会，善尽职责。尽管如此，降落时我还是不禁觉得自己有点像得了麻风病。我看着约翰毫无阻碍地通过护照检查，然后消失无踪。接下来我拿出护照，那个官员拿着护照消失了5分钟，然后带了一小队越南人称为"白老鼠"的西贡警察回来，脸上全带着坚决的表情。

他们对我说："你是个坏透的家伙，你不准留在越南。你走，你走，你现在走，滚回曼谷。"他们试图制伏我时有些急躁，一番激烈推挤和些许扭打后，我摔到一张桌子上，撞坏一具机场电话。一个官员告诉我，我在一份特别名单上，我不是越南的朋友，我绝不可能进入这个国家。我被关在小房间内冷静冷静。从头到尾都没人告诉我，为何我会名列那份特别黑名单，我只想得到，可能是1972年的一篇报道，那时我拍了张从广治飞来的南越军队士气低落的模样。

我从房间的窗户看到几个英国记者走来走去，认出独立电视网的迈克尔·尼科尔森和多位朋友。我朝铁栏杆外喊话，好引起他们的注意，顺便弄清楚情况。原来是《每日邮报》的大卫·英吉利包下一整架飞机，要把越南的战争孤儿带回英国。我知道我现在没什么机会入境越南，但至少或许可以不必被送回曼谷。

我设法送出请求，请他们给我一个难民专机的机位，大卫·英吉利的答复是："绝对欢迎你同行，但是可以请你帮个忙吗？飞行途中可以请你照顾一个孩子吗？"我回答我很乐意，于是我就登机了。

越南人知道我准备好安静离开，就再也没意见了。我取回护照，到跑道上加入大卫他们。在回家的长程航班上，我摇着九岁大的小儿麻痹症男童和三岁大、脸侧长了巨大脓疮的漂亮女孩入睡。我多年的越南采访经历，也就此画下了句点。

---

[1] 克里米亚（Crimean）：指1853年至1856年间的一场欧洲战争，主要发生在克里米亚半岛，交战国包括俄国、奥斯曼土耳其帝国、法国、英国等，有五十多万名士兵丧生，有许多都不是死于前线，而是死于恶劣的卫生条件、医疗设备。

[2] 马丁·沃勒科特（Martin Woollacott）：英国《卫报》特派员、国外新闻主编暨主笔。

29 大屠杀

我在1965年首次拜访贝鲁特，当年它的颓废还很有格调。住在棕榈滩饭店期间，有一天我决定过马路到对面的圣乔治饭店午餐，里面的酒吧是英国超级间谍金·菲尔比[1]投奔莫斯科前最后一次露面的地方。菲尔比显然比我更像英国绅士，我进不去，因为没打领带。

在道貌岸然的表面下，贝鲁特是座放浪形骸的城市，擅长提供毒品、妓院、洗钱等服务。它就像巨大的超级黑市，为每个人服务——至少是每个有钱人。它也是中东地区最安全的地方。我首次贝鲁特之旅所遇到最危险的意外，是被穿着高档古驰时装在哈姆拉街上昂首阔步的黎巴嫩一家子给撞倒。

记者被吸引到贝鲁特，部分原因是它是阿拉伯世界最好的监听站，但主要是看中绝佳的通讯品质。我以前至少过境贝鲁特六次以上，却不曾真正进入黎巴嫩采访。上一次过境是在1974年，当时我和詹姆斯·福克斯刚在军火商阿德南·卡舒吉的豪奢公寓里完成对沙特阿拉伯新国王的采访，我搭卡舒吉太太的私人飞机回贝鲁特，机舱内安装了电影院，还提供大量昂贵巧克力，索拉雅·卡舒吉的随从大把大把地吃，吃不完就乱丢。我似乎又看到芬斯伯里公园的野孩子。

我们降落在贝鲁特时，索拉雅说："我等着你邀我今晚共进晚餐。"我一听便吓得脊椎一阵发抖。我们在海港边的小餐厅享用黎巴嫩晚餐，然后她暗示我一起去跳舞，这又让我害怕起来，因为我一直疏于练习。后来我终于逃离贝鲁特富人的高档生活。那种生活方式只剩下几个月的生命，即便我只是扮演闭嘴的玩伴，还是察觉到山雨欲来。

多年来整个黎巴嫩的社会结构只偏向保护政经特权，即以基督徒为主的精英分子。基督徒一手左右政局，他们把持总统宝座和代议制度，后者确保了伊斯兰教徒人数再多都永远无法掌权。这是中东版本的北爱尔兰政局，而比起北爱尔兰，这里的枪支更是随手可得。社会分化也是重要因素，黎巴嫩的富者愈富时，贫者也愈贫。同时还有巴

勒斯坦人搅入这爆炸性的混合剂中，1970年他们在约旦的地盘被攻占后，便大量涌入黎巴嫩。

贝鲁特市内的贫民窟逐渐扩大，和巴勒斯坦难民营连成一气。以色列轰炸黎巴嫩南部，更多难民涌入贝鲁特，令这座城市情势更加紧张。左翼与巴勒斯坦人开始结盟，占优势的右翼基督教徒日益恐慌，唯恐失去政权，他们长久以来都认为这个国家是“他们的”。他们把浓度最高的毒液留下来，等着对付巴勒斯坦人。

有天早上，一辆满载巴勒斯坦学童的巴士被射成蜂窝，新仇旧恨一夕之间爆开。暴乱始于1975年4月，贝鲁特市中心的商业区与银行区很快就沦为战场。绑架比炮击更糟糕，因为那是冲着积怨已久的仇恨而来。若有人不幸受害，尸体（有的私处遭割除）通常一两天后就会出现在垃圾堆里。在这里，复仇是最可怕的事。

我在1975年11月爬上从希斯罗机场飞往贝鲁特的班机，看得出富人都已全身而退。头等舱里没半个人。机长很想找人陪他聊天，便把我召到驾驶舱，再三劝我喝下远超出我平常酒量的酒。贝鲁特天际线出现时，我醒了过来，可以清楚看到圣乔治饭店、附近的假日酒店与腓尼基饭店都被炮火照得透亮。

机场航站楼点上了蜡烛照明，护照审查与叫出租车等例行公事因此显得有些不祥，当一个警察把我的出租车司机拉到一边讲话时，我更是没来由地紧张起来。我知道我必须控制好自己别胡思乱想。

我们驶过黑漆漆的城市，路灯都没亮，令人不安。人们在洗澡或看电视时遭狙击手射杀的事件层出不穷。狙击手仍潜伏着，或躲在尚未完工的摩尔大厦里，或躲在俯瞰西贝鲁特的废弃饭店中。但大多数市民已学会入夜后如何让狙击手更难得逞。

我住进海军准将饭店，从这里就听得到零星枪声。在天亮之前，这座城市得收下几千发子弹，这家饭店众所皆知是外国记者最常光顾的地方，或多或少还能因此幸免于难。已有两个本地记者被拷打致死，还惨遭割舌挖眼，但西方媒体躲过此劫。即使是最残暴的派系也急着昭告全世界他们的动机有多正当。

我的难题是该追着哪个派系跑。我在饭店和同行聊天，对方告诉我，跟左派或巴勒斯坦人在一起会很辛苦。他们不会让你看到第一手行动，而且他们的宣传机器太高明了，只会带你去看他们要你看的东西。

我找上基督教长枪党，把自己送上门去。我穿越穆斯林地区的“绿色界线”，那是一条虚构的线，划分不同宗派，然后进入阿什拉菲亚区，基督教徒的大本营。我找到长枪党的总部，不费吹灰之力就拿到采访许可。

他们给我一张通行证，上头盖着一些无法辨识的字，我开始直接和一群躲在假日酒店后方的战士周旋。我发现我进入一个逼仄的地区，人们在屋子间挖了地道，所以他们可以从一间屋子走到另一间，却不会被看见，就像是地铁系统。有一晚我睡在豪华吊灯底下，但环境通常肮脏不堪、老鼠肆虐。长枪党战士活在吃剩的烤肉薄饼与情色照片的垃圾堆里，照片里的女人扭着躯体，脸部和私处都给涂黑了。还未掩埋的尸体发出臭味，令人掩鼻。

基督教长枪党在被摧毁的宾馆大厅内射击，1976年1月

我和战士一起熬过枪林弹雨，取得他们的信任，几天后他们带我到假日酒店，长枪党二十四小时占据这栋大楼，以熊熊炮火攻向西贝鲁特。奇怪的是，电梯竟还能动，我被带到比较高的楼层去见休息中的部队，他们随处躺着，清洁他们的AK-47步枪，其他战士则在顶楼开枪把它们弄脏。

他们不怎么高兴看到我，但也说不上有多大敌意。我觉得其中一人的头发对战士来说太多了点，原来她是个令人惊艳的美女，让我想起玛丽亚·施耐德在《巴黎最后的探戈》里饰演的角色。我没日没夜地窝在这堆拥挤的屋子里，心情一直很沮丧，看到她令我开始振奋起来。她是我在战场上看到的第一个女人。两天后，她把手榴弹和捆成一束的炸药棒丢进附近的腓尼基饭店。

假日酒店军营也有一些缺点。地窖几乎毫发无损，啤酒、白兰地和香槟成了最容易拿到的生活用品。我在那里待了三天，但晚上都回老鼠洞睡觉，睡觉时一只眼睛睁着，一只耳朵竖起，免得不知不觉让人给废掉。日落后的假日酒店使我惴惴不安，因为白天的军事优势到了晚上就成了弱点。敌人从远方来袭时你看不见，大有可能被包围住。我离开后，假日酒店被几个左翼派系攻陷，其中有一支人称“疯狂曲调”，他们把几个基督教长枪党的成员逼到顶楼一角，割掉他们的阴茎，再把他们从屋顶活生生扔下。

某天早上，一个战士告诉我：“朋友，今天你会看到一些精彩的。”他笑了起来，要我坐进吉普车。我们出发，车后座有个人两脚开开地站着，手扶一挺30毫米机枪。我们在一处下车，那儿集合了两三百个战士。

有个女人拿着蓝色布条与安全别针朝我走来。她把蓝色布条绕在我脖子上，我问她：“这是做什么用的？”她听不懂英语，但她身旁的男子告诉我：“那是辨识用的。你瞧，所有战士都有一条，以防我们自相残杀。”

军令断断续续吼开来，大家似乎大惑不解。在大家一头雾水的时候，我常觉得最好的主意就是扮演闷声大傻瓜。你真正投身工作时，有的是时间要放聪明些，但刚开始来一点点唬人的无知对获得情报很有帮助。

我听到好几次“夸兰提那”，我只知道那是贝鲁特的众多行政区之一，此外就没什么头绪。但我慢慢摸索出那是穆斯林贫民区，不知怎的居然建在基督教徒的东贝鲁特，就位在码头边的穷人区里。那里也收容了许多巴勒斯坦人，而这些长枪党战士就是要攻到里头去。

“我们将要把这地方清扫干净，把老鼠统统干掉。”一个战士告诉我。

来了更多战士，这天过得很慢。忽然有个战士走过来，狞笑道：“你看，拍那个。”他指着电线杆上某个我没注意到的东西：有人把猫的尸块做成某种拼贴画。这景象让我顿时认清自己跟什么货色混在一起，也让我开始担心夸兰提那。

我跟着第一波进攻者跑。时间已晚，还下着大雨。他们都带蒙面头套。我们停在一道矮墙后面，看着人们从一间精神病医院被赶出来。人群都走到翼楼的窗户边。有个长枪党战士大声吼叫，没得到像样的回答，便把一串子弹扫射到窗户里。

有一名长枪党战士尾随我进入主楼，我站在一扇窗户往外看，然后走开，他接着走过来看。窗外没什么，但他的眉心被狙击手的子弹打中。基督徒的第一滴血惹火了长枪党。

黑夜降临后，枪声平息下来，医院主楼变成长枪党当晚的宿舍。我躺在没有窗户的走廊上，走廊一头挂着阿拉伯文的妇产科图表，另一头是停尸间。躺在我身边的长枪党成员原在英国航空公司工作，英语很好。他非常崇拜英国，我们一直聊到睡着，尽管那称不上睡觉，更像是与烦恼作无意识的摔角。

到了早上，又是狙击弹不变的射击声。每个人似乎都缩到夸兰提那的中央去了。他们召来一辆像是道奇皮卡的老旧美国卡车，上头架着一挺巨大的50毫米口径机枪，操枪的那个长枪党成员不分敌我乱扫射一通。

我看见有个老人死在街上，那场面很凄凉，我走过去拍照。跟我同行的长枪党战士说：“朋友，不准拍照，否则我就杀了你。”

我暂且听命。那天早上有不少长枪党死在狙击手的枪下，他们可没心情和我争辩。虽然我有准许拍照的证件，但枪战一开始，文件就形同废纸。我想要拍他们不想被看到的东西，事情并不好办。

我听到尖叫声与吼叫声，看到妇女和儿童从一个楼梯间被赶出来。两个男子举着双手站在那里，看起来一脸茫然，身后跟着一帮长枪党。那两个女人偷偷瞄着他们，显然是他们的妻子或姊妹。我拍了他们。一个长枪党员走过来，把枪上膛。他正是之前威胁我的人。

“我跟你说不准拍照，我要杀了你。”他说。

“没有，没有，我没有拍你，我只拍那个女人。”我说。当然那不是事实，我也拍到他。他想夺走我手中的相机。我躲开，然后说：“你看，我有许可证。你看。”

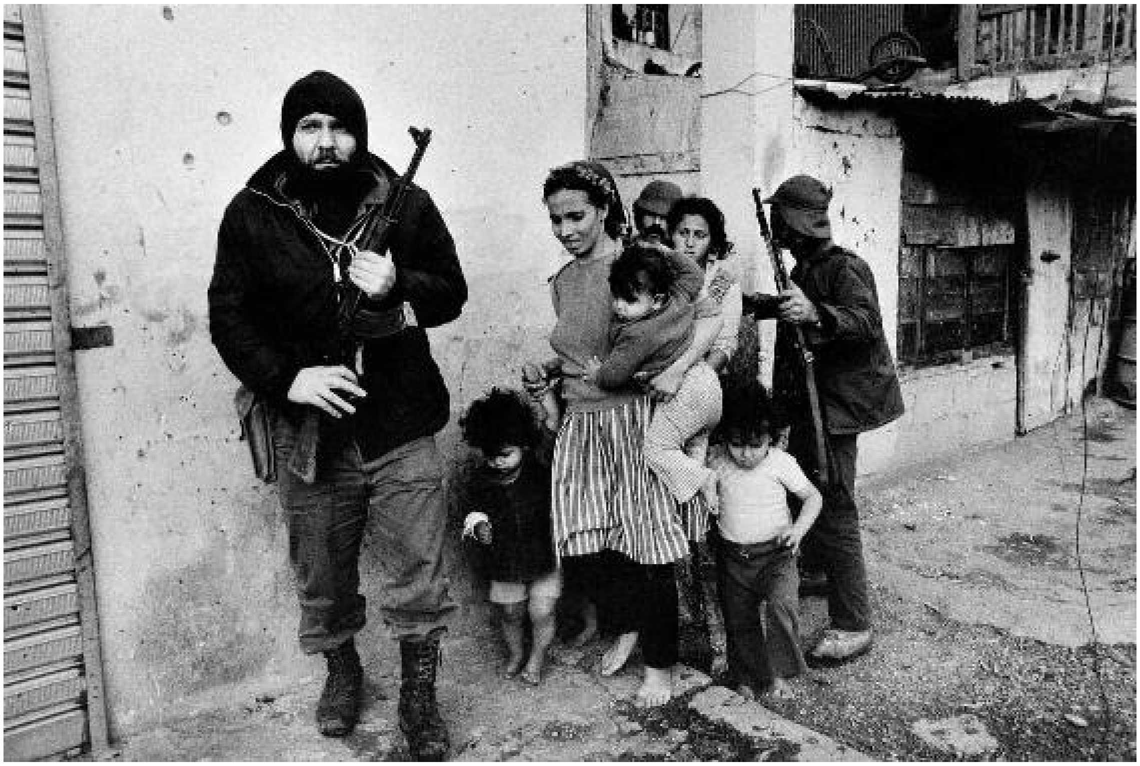
他平静了下来，我朝楼梯间退去，那两个男人还被押在那里。那个长枪党成员端着一把老旧的M-1型卡宾枪在近距离打死了他们。其中一个男子倒下时，用他肺里仅剩的所有空气说出“真主阿拉”。

我紧紧抓着楼梯栏杆。要坚持下去，我心里想着，你今天会看到很多这种场面，所以要坚强，别现在就玩完了。

很多人投降、哭泣、哀求、讨饶，有人被推到一旁隔离。妇女儿童在一边，男人和大一点的男孩被带到另一边。年纪最大的似乎很难分类。我看到一个老人被人拿刀逼着在路中央脱下裤子。他们要找出他的儿子，他说他没有儿子，于是整件事情变了调，他们戏弄起他的男性器官；另一名老人没有活着接受羞辱，他向一个长枪党挑衅地大吼，马上被一枪射中肚子。我看到三个年轻人被推进工厂的集货场，接着我看到昨晚睡在我身边那名说得一口好英语的战士。

“他们会怎么处置那三个年轻人？”我问他。

“朋友，我不知道。”他说。



基督教长枪党带走巴勒斯坦妇女与儿童，黎巴嫩，**1976**年**1**月**18**日

巴勒斯坦人在乞求基督教长枪党的宽恕，贝鲁特，黎巴嫩，**1976**年**1**月**18**日

“你当然知道他们要干什么，他们要杀了他们。”

我们俩都看到一群长枪党重新上好子弹，准备要开枪。我跟那人说：“昨晚你和我像人一样地聊着天，你还说你喜欢英国人。想办法阻止眼前的事吧，设法阻止他们，因为世界媒体在这里，这件事会让你们很难看。”

他想对我说那不是他的责任，但我们已引起别人注意。另一个战士朝我走来，说：“这没你的事，离开集货场。”

我想，他们应该知道我已经拍了照，因为几分钟后那三个年轻俘虏被踹出集货场。他们暂获缓刑，但活过今天的机会很渺茫。

一波波人走出来投降。每清完一个地方，他们就火把侍候。桉树熊熊燃烧时，爆裂声清晰可闻。所有能烧的东西都放火烧了。整个场景像是出自“黑暗时代”，像是我们印象中哥特与匈奴蛮族横扫欧亚的烧杀掳掠。这已不只是吓人，这是人间浩劫，仿佛新的黑暗时代降临。我拍了又拍。

我再次听到威吓：“不准拍照，离开这一区。”这次我听令行事。

那天晚上我和马丁·梅瑞迪斯在海军准将饭店碰面，我们同意第二天再到夸兰提那。我们开到绿色界线时在一座检查哨被拦下来，我听到车外有一堆人叫嚷。司机说：“他们要看你的通行证。通行证。”

我不假思索就把通行证从口袋里掏出来，却因此把马丁、我自己和一个同行的加拿大记者推向生死关头。活像地狱炸开一样，他们跑向车子四周说：“滚出来，我们要杀了你。”他们把我们拖出车子，把我们往房里推去。我们必须通过几十个哭泣哀号的妇人，刚在夸兰提那变成寡妇的妇人。我们被推进房间，有个人走到我面前说：“我们要割了你的喉咙。”

我问他为什么，他说：“你是间谍，你是敌人，你是法西斯长枪党。”

我那时才恍然大悟我犯了什么错：我出示一张基督教长枪党发出的许可证，想通过左翼的穆斯林检查哨。他们对长枪党恨之入骨，这

是个要命的错误。不幸的是，那个割喉者似乎不想听我解释这个错误。

他一再重复：“你是法西斯长枪党，你是间谍。”接着他陷入一种不祥的沉默。

在我们等待命运揭晓时，不断有人撞开门进来，对法西斯间谍投以诅咒的目光。我的心情糟到极点，不只是出于恐惧，更是因为我危及同行。终于，更有决定权的人进来了，一个穿着兽毛翻领皮夹克的年轻人，幸好他仁慈且敏锐。

他说：“麦卡林先生，你犯了大错。他们都要杀死你，你给他们看基督教长枪党的许可证。我知道你必须有这张证件才能做事，但他们不了解。他们正在安置夸兰提那的幸存者，那些人的至亲所爱都被杀了，他们要复仇。我知道你只是在做你的工作，而且你必须在两边走动，但是，朋友，你要非常小心，因为你险些性命不保。”

他问我们要不要来杯咖啡。我们已经吓得口干舌燥，几乎挤不出声音来说我们要。我得忍住冲动才不致弯腰亲吻那人的脚。

我拍了几张外面的难民，接着马丁和我就往夸兰提那出发。昨天被带离的那些人，下场一点也不难发现。我们一路北行，朝据说还在打仗的区域而去，经过一堆又一堆焦黑尸体。街道上散落着几十具巴勒斯坦人的尸体。

我看到一个胖胖的男人穿着开襟羊毛衫，那种你会在马莎百货买到的针织羊毛衫，他仰躺在地上，瞪大双眼。他身边躺着一个女人，我想是他太太，手上还握着一把塑料花。她是在乞求饶命。一个长枪党走过来，在他们的衣服上点了火。

我小心翼翼地拍照，只在我觉得没人看见时才拍。我对检查哨事件余悸犹存，不想那么早就用光我今天的好运。我们遇上长枪党员正在劫掠未遭纵火的房子，他们把电视机和录放音机抬到街道上。我目瞪口呆，他们一方面鄙视这些人，同时竟还能垂涎他们的财物。劫掠者的时间不多。我们看到一辆消防车开来，停车，开始对一些弃屋喷洒汽油，接着纵火烧了房子。

在一个小工厂区，我看到一个来自假日酒店的长枪党和一个被逼到墙边发抖的老人，长枪党威胁要割掉他的私处。在马路另一边，有人不断踢一群俘虏的脸，并拿刀刺杀他们。接着我看到假日酒店的那个女战士，她看起来既羞愧又孤独。一个巴勒斯坦人和捉到他的人起争执，我请她帮我翻译。

“其中一名囚犯声称他和他儿子是阿拉法特家族的成员。所以，你知道，他们暂时还不会死。”她一脸窘迫地看看我，然后走开了。我开始偷偷摸摸地拍照。

有个饱受凌虐的男人鼓起勇气逃跑。他一拔腿，战士便纷纷开枪射他，子弹打中马丁和我身边的墙，发出的嘶嘶声像烧完的鞭炮。战士追着那人跑，我们追着战士跑，希望那人能逃开，但是他撞上另一票长枪党，被踢翻在地上。一个战士上前把一整个弹匣的子弹射进他头里。

我们再次受到警告：“你们俩马上离开。也不准拍照，否则就宰了你们。”

我们继续往前走，我看到一堆还没被烧掉的尸体。我火速拍了张照片，浑身发抖。

再往同一条路走下去，我们听到乱弹的琴音。一个年轻男孩弹着一把从半毁的房里抢来的曼陀林。那男孩站在同伴之间乱弹，好像他们是在阳光下的树林里野餐般。他们面前有一具女孩尸体躺在一摊冬天的雨水中。

我的心被这一幅景象掐住，他们在大屠杀中狂欢庆祝，那似乎已清楚呈现贝鲁特的现况，但举起相机可能太危险。

这时那个男孩叫我：“喂，先生！先生！过来拍照。”

我还是很害怕，但仍尽快拍了两张。我想，照片一登出来，这家伙会给钉死在十字架上。我们踩着瓦砾走出去时，我再也忍不住了。“王八蛋，王八蛋！”我大声叫喊，“我会修理你们这些王八蛋！”

马丁似乎吓了一跳，但我不在乎。我有照片可以昭告全世界，在夸兰提那发生的罪行有多么穷凶极恶。基督教长枪党也知道了，因为没多久，我听到他们发出命令要格杀两个摄影记者：一个拍了基督教士兵喝香槟庆祝夸兰提那的胜利，另一个拍了曼陀林男孩。

此时我的当务之急是尽快把自己和照片弄回伦敦。马丁反对去机场。飞行员以基督徒为主，控制机场周边地区的则是巴勒斯坦人，两者间的冲突已完全打乱了航班。在机场逗留绝对是不智之举，那里已变成绑架的主要地点。

我从一条比较难被逮到的路线离开黎巴嫩。虽然贝卡山谷已经布满各宗派的枪炮，但还是有司机敢走。两个无辜被困在海军准将饭店的日本籍打字机推销员找到司机，我搭他们的便车。那是八个小时的颠簸车程，穿过山谷到叙利亚。我用最后一丝力气设法从巴基斯坦航空弄了班飞机从大马士革飞回伦敦。底片完好无损，但我已给彻底烧干了。

---

[1] 金·菲尔比（Kim Philby）：本名Harold Adrian Russell Philby，在印度出生的英国人，英国秘密情报局的情报员，负责对苏联的反间谍部门，但也是苏联安置在英国秘密情报局的内奸。英国一度怀疑他的忠诚，但他成功脱罪，之后以《观察家报》与《经济学人》驻贝鲁特特派员的身份为掩护，继续从事英国情报工作，到最后身份曝光，于1963年逃往莫斯科。

基督教长枪党，贝鲁特，黎巴嫩，1976年1月

持曼陀林的基督教长枪党，贝鲁特，黎巴嫩，**1976**年**1**月

离开墓地的巴勒斯坦家庭，贝鲁特，黎巴嫩，1976年1月

30 与阿拉法特野餐

对于世界灾难，我搜寻、等待、观看、作出反应，这已使我的心灵付出沉重代价。你不能在饥饿、悲惨与死亡的水面上轻轻踩过，你必须跋涉而过才能记录它们。我寒心、麻木又孤独。我的激烈经验、我的激烈思索，都使我头痛。我必须付出我所有的精力、所有的自律才能使自己存活下去，才不会想要回家投向滚烫的热水、温暖的炉火与干净的衣服。我觉得我看过的恐怖如此之多，我似乎要给恐怖吞没了。

我需要待在家里。我需要我的国家英国的和平。然而，当我回家睡在自己的床上，我很快又静不下来。我不适合居家。我在艰苦的环境中长大，我曾连续好多天睡在战场的桌子底下。这或多或少造成你下半辈子不再习惯睡在床上。我的战争，我的生活方式像是一种无可救药的疾病，就像恐怖高处的暗示，噩梦里的事实。那是我既害怕又热爱的东西，但也是我不能或缺的东西。我工作时不能缺少与生命的正面撞击。

我在夸兰提那的激烈经验把我带向中东地区更深入的工作。四重奏出版社（Quartet）的发行人奈伊姆·阿塔拉提议我和乔纳森·丁伯白合著一本书。我很佩服乔纳森探讨巴勒斯坦人认同问题的报道。这份差事连同我报社的其他任务，让我在1970年代末期频频出入中东的动荡地区。当时黎巴嫩的战事进行得既惨烈又胶着，只有双方精疲力竭时才短暂停火。

此地吸引我的，不全然是军事冲突，更多是我对巴勒斯坦人的同情。我于“六日战争”前第一次和他们接触，在加沙地带难民营简陋的棚屋里。他们散居在阿拉伯世界，在我眼中，他们与犹太人意外相似：勤奋、积极且聪明，许多国家的专业人士都出自这个杰出民族。

巴勒斯坦建国运动也有比较狂暴危险的一面。在约旦，他们的目的不仅在取回自己的土地，而且是要在这个国家中建立另一个革命的国家，因此威胁到侯赛因国王。法塔赫组织[1]支持者开着架有机枪的

吉普车在安曼市区叫嚣，这支私人民兵卫队隶属于巴勒斯坦当权派，为了建国常不惜拿枪勒索别人。

他们被赶出安曼，然后在黎巴嫩重新集结，以同一套手法横行贝鲁特。而在那时候，黑色九月[2]极端分子已经采取类似慕尼黑惨案的手段，那是我完全无法认同的。就像长枪党里的基督教军阀，有些巴勒斯坦人让我想起1930年代芝加哥的黑帮老大。

在海军准将饭店我们可以先后见到各派系的发言人，他们会来这里举行非正式的记者会。他们想和记者混在一起，但更喜欢花花公子生活的豪奢耽溺。那就像是稀奇而玩物丧志的综艺节目。

若想见到巴勒斯坦领导人亚西尔·阿拉法特，就复杂多了。他身为基督教徒与以色列的头号公敌，行踪极为神出鬼没，可能连他自己都摸不清。他在贝鲁特有好几个窝，但从来不会事先告知何时会出现在哪个地方。经过冗长的协商后，乔纳森和我收到通知，我们已获准和他见面。我们坐在奔驰车里，挤在两个满嘴大蒜味的重装警卫中间，经过一段惊险的车程之后才知道身在何处。这里是泰尔市上方的山丘，贝鲁特大学里的法塔赫成员正在橄榄树与雪松的斑驳树影下举行野餐，旁边有栋老旧的黄色灰泥墙别墅。附近的道路被日本吉普车和英国路虎团团围住，法塔赫的突击队员将106毫米无后坐力炮对着天空。他们对以色列情报人员的防备从未放松。

黎巴嫩人和巴勒斯坦法塔赫支持者在大铁锅里炖着羊肉和鸡肉，喝茶和咖啡，等到中午，阿拉法特的车队出现了，尘土飞扬，军人纷纷高声喝令，场面一片混乱。矮胖的阿拉法特貌不惊人，穿着熨烫笔挺但不太合身的制服，很快就被等着拥抱与吻手的大批追随者湮没。

接着他发表激情演说，有力的声音逐渐升高，搭配着适时的手势，论及帝国主义的邪恶、巴勒斯坦烈士的光荣、不惜牺牲一个巴勒斯坦人以换回每一英里巴勒斯坦失土等，直到这时你才能感觉到这人的群众魅力。

学生、难民、年轻战士围绕在他身边，聚精会神。我与阿拉法特的短暂会面就此结束，我的结论是，他既富魅力又足智多谋。

在他演讲前，我们一起坐在野餐桌边吃东西。我只念着要拍摄他。我注意到他和世界各国领导人都懂得那窍门，会恰到好处地为照相机的卷片器停顿一下。虽然阿拉法特本人轻松自若，他的保镖却有如蓄势待发的花豹，眼睛时时刻刻紧盯我的镜头，好像相机里可能藏着刺客的子弹。

他很巧妙地摆脱我的快门，先殷勤地把他盘子里的一大块羊肉递给我："来吧，尝尝，尝尝，享受一下。"等我囫囵吞下，匆匆揩掉手指上的油腻准备举起相机时，他已经不着痕迹地开溜了。

现在我们将要见到警觉性更高的法塔赫革命委员会成员，听他们亲口说出巴勒斯坦人的故事。

我们花一个星期和那人在一起。墨瑞·塞尔和我曾躲在安曼洲际饭店熬过他手下的隆隆炮火。在巴勒斯坦人之间他是个传奇人物，日后也成为约翰·勒卡雷《女鼓手》一书的主角。他名叫萨拉·塔马利。

乔纳森通过萨拉的妻子迪娜·艾都尔·哈米德和他联系。萨拉与迪娜的故事相当传奇。她是哈希姆家族的公主，约旦国王侯赛因的第一任妻子，因侯赛因性喜拈花惹草而离异。

萨拉和迪娜是在很不凡的情况下结的婚。在围困安曼期间，萨拉是法塔赫部队的司令官，自然与他恋人的国王前夫势不两立。我们听说，那段时期萨拉行踪莫测，绝不稍作停留，只有一次例外——他绑架一位教士，拿枪逼他为他和迪娜主持结婚仪式。

两人如今住在塞达港郊外一座古老花园内，精致的别墅颇具年岁。他英俊、强势，满腔耿直热情，但我认为他心中的怒火比起热情也不遑多让。他参与过许多短兵相接的作战，也曾在卡拉玛战役中坚守防线，力抗以色列。我们有很多话题可以聊。通过他，我们也见到别的法塔赫领袖——阿布·杜瓦德和阿布·穆萨，以及另一位传奇人物——与阿拉法特携手创立约旦西岸法塔赫组织的阿布·吉哈德，他的名字意即"圣战"。我曾看过他和他女儿在一起的模样，几年后他被以色列的摩萨德所杀，我想到那个小女孩就伤感。但我也不至于被巴勒斯坦领袖的魅力与性格迷昏了头，我不全然赞同他们的所作所为。

萨拉本人是出生于伯利恒的贝都因人。他叔叔是部落里的法官，骑马时身上都配着剑。以色列的国土在当时有95％属于贝都因人，75％是他们的居住地。第一次世界大战时，英国需要美国和犹太人的财政资助，于是出尔反尔，割让出了一片犹太故土，不顾此前早已承诺让当地阿拉伯人独立。但是在萨拉叔叔的年代，这块故土是座与世无争的小小家园，阿布·杜瓦德和犹太裔巴勒斯坦人一起快乐地长大。他如今对犹太人依然毫无恨意，好战的犹太复国主义分子除外。

希特勒改变了一切。逃过灭族危机后，不只是复国主义者，连一般犹太人也莽撞地要打开一条路，进入那块两千年来已不再属于他们的土地。极端的犹太复国运动组织“斯特恩帮”与“伊尔贡”采取无所不用其极的暴力手段，想要摧毁企图阻断新移民潮的英国政府。飞机被放上炸弹，银行被抢，英国官员遭绑架，英国军人遭私刑处决并被吊在树上。事实上，日后极端的巴勒斯坦人所运用的所有战术，伊尔贡都已经先用上了。

这种恐怖手法受到西方国家的普遍支持。美国剧作家班·赫克特在《纽约先锋论坛报》向伊尔贡喊话：“你们每炸掉一座英国弹药库，破坏一间英国监狱，把一条英国铁路炸得半天高，拿枪与炸弹对付你们祖国的叛徒与侵略者，美国犹太人都会在心里叫好。”

英国人撤走后，犹太运动中比较失控的极端分子开始在阿拉伯村落进行“清洗任务”。国际红十字会的杰克·勒雷尼尔在亚辛村找到令人发指的屠杀证据，与越南美莱村如出一辙。阿布·杜瓦德十二岁时就待在以色列人屠杀阿拉伯人的另一个残酷现场——拉姆兰。至此之后，巴勒斯坦人称该事件为“大灾难”。杜瓦德说，西方世界固然不应忘记“大屠杀”，但也该记得“大灾难”。

巴勒斯坦人在整个中东地区流浪。萨拉的家族从法官变成科威特劳工，但两代人的流亡再度改变民族的生活方式。就像流亡的犹太人变成了知识分子、律师、有权有势的商人，阿拉法特的同胞兄弟成了受人敬重的医事，也是好战的革命分子。

巴勒斯坦开始还击，恐怖的冤冤相报至今未休。我回到黎巴嫩，不久后即听说，为了报复夸兰提那事件，贝鲁特南部达摩尔镇的基督

教徒被赶出家门，达摩尔遭到洗劫。接着对方也采取了报复行动，三万巴勒斯坦人被围在巴解重镇塔鲁兹札塔。

然后叙利亚军队开入黎巴嫩，执行所谓的维和。不久后，我又来到这个国家。叙利亚军队一直被以色列视为最可怕的敌人，他们一开始是应沙特阿拉伯之请而进入黎巴嫩，但叙利亚也自有盘算，他们把黎巴嫩视为“大叙利亚”的一部分，而且就像贝鲁特街上其他民兵宗派一样，也不太喜欢记者。我曾因为拍下一个叙利亚士兵站在汽车引擎盖上兴高采烈地挥舞手枪而遭到逮捕。

城内即便有“维和部队”，各派系歇斯底里的民兵依然继续以最微不足道的小事为由胡乱开枪。你还是会不时挨流弹。若有某个周末平静无事，那是因为所有战士都上了山接受训练，聆听与敌人不共戴天的宣言。基督教卫兵团的格言是：“任何黎巴嫩人都有责任杀死一个巴勒斯坦人。”

有一天，我因为手持照相机而被巴勒斯坦民兵逮捕。他嗑药的后劲似乎还未退，所以我得赶快想出脱身之计。我自称是阿布·阿玛尔的朋友，阿布·阿玛尔是阿拉法特的化名。

“你真是阿布·阿玛尔的朋友？”

我回答说没错，我早上才刚刚跟阿布·阿玛尔下了一盘棋，还问他有没有看到报纸上的照片。报纸上倒真的登有一张那天阿拉法特下棋的照片，但对手是我一位英国广播公司的朋友。他问我：“我们主席下得如何？他赢你了吗？”我答说他当然赢了。他看着我，笑了起来，双手环住我，紧紧抱了我一下，腰带上的9毫米苏联手枪压得我很痛。接着他放开我，看着我的眼睛说：“我很高兴，你可以走了。”

我和乔纳森的巴勒斯坦漫游记有个令人寒心的后记。我和一些纳粹党员混在一起。若非纳粹最早干了那一堆好事，也不致有今日的巴勒斯坦问题。拉线的人是我在比亚法拉的工作伙伴安东尼·泰瑞，他刚结束北欧某场会议，赶来非洲时身上还穿着黑西装与红袜子，热得汗流浃背，但也衣冠楚楚。在当年的比亚法拉，他必须运用他高度的机敏探测他首次接触的非洲政治；而在1977年的秋天，我则被派到西德和他会面，西德可以说是他的地盘。

我们要去见一批惊人的老纳粹，安东尼一直努力迎合他们。这些人是“阿道夫·希特勒警卫旗队”的残党，当年希特勒的私人党卫队。当中有个高大的金发男子，至少6英尺6英寸高，最受众人拥戴，原来他曾是希特勒的贴身保镖。

难以置信的是，他们想要洗刷自己的形象。他们出版刊物宣扬自己对战争的贡献。看了精美的画页，你会相信党卫队只代表温暖的战友情谊与健康的生活。安东尼却曾经是偷袭法国圣纳泽尔德国潜艇基地的突击队员，并在战俘营里蹲了三年。尔后他在英国情报机构工作，调查党卫队犯下的战争暴行。对于他们从事社会工作企图沽名钓誉，他完全不为所动，但他非常擅长隐藏厌恶之情。他和这些可怕人物讲话时很有礼貌，当对方语带仰慕地喊出希特勒之名时，他会抿住嘴，笑一笑再继续。他只有坐在打字机前写稿时才会让情绪宣泄出来。

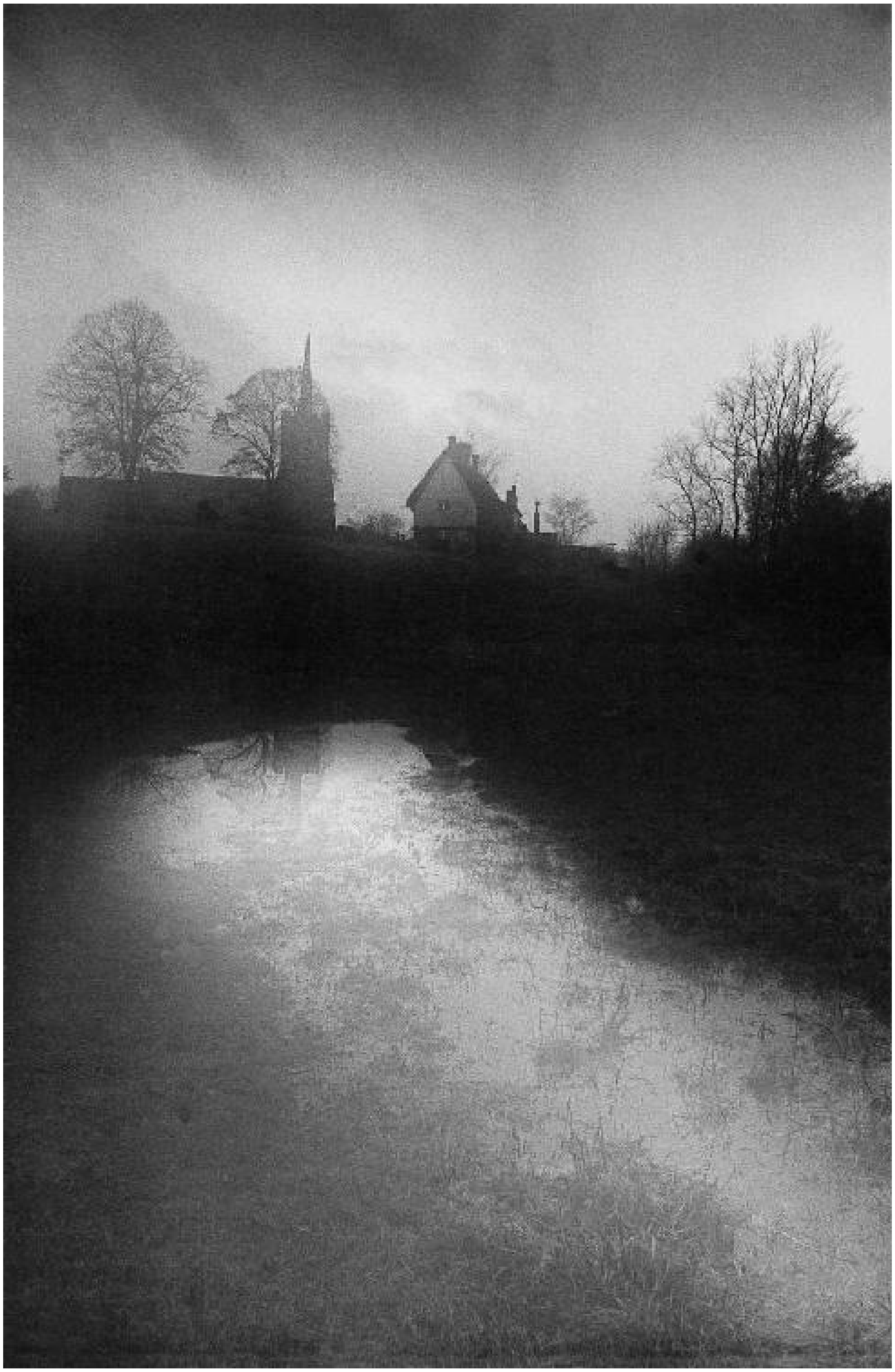
我们最后受邀参加他们的团聚晚宴，地点就在拿骚市，即他们战时的驻扎地。我们走进大厅，从某些方面来说，待在这里要比和那些老纳粹在一起看他们狂欢来得有趣。场内有几个反纳粹的示威者，但是坚定的市民似乎坚定地站在党卫队这边。

他们之中有位西德军队的后备役军官，他告诉我：“当年如果叫我当集中营警卫，我当然会去，毋庸置疑，但现在情况不同了。”我希望情况真的不同了。我离开时带着一种恶心的印象：古老的偏见巨轮依然周而复始地转动，不只在中东。

---

[1] 法塔赫组织（Fatah）：巴勒斯坦解放组织中最大的一支武装力量，1959年成立，阿拉法特为创办者之一，也是主要负责人。“法塔赫”是巴勒斯坦民族解放运动的简称。

[2] 黑色九月（Black September）：由法塔赫组成的秘密恐怖组织，除了反抗以色列之外，也因为约旦国王下令将巴解驱逐出境而报复约旦。最大的一次行动为1972年的慕尼黑惨案，黑色九月闯入慕尼黑奥运村杀死以色列代表团11人。



赫特福德郡，1970年

31 怀疑的阴影

我常怀疑，对我这样的沙场老马而言，何处才是家。当我离家躲在那些地狱般的恐怖坑洞中，我渴望回家和家人团聚；而我回到家，在赫特福德郡农舍旁的小屋敲敲打打时，又心痒难耐想离家到国外。有件事我们不得不承认：《星期日泰晤士报》已经不一样，生活方式取代了生活，成为杂志的主要内容。

我在许多战地报道中目击了民族认同形成的过程，于是我开始自问：我是谁？英国人是什么？他们代表什么？在这问题上我代表什么？我决定在我的国家内旅行，以寻找答案。有将近两年时间，我在英国各地旅行，发现、拍照，有时是为报纸工作，多数时候自掏腰包。我不只寻找英国人的民族认同，也在寻找一把钥匙以开启我自己内在的某种东西，好找出方向进入新的世界。我发现我的眼睛已经习惯黑暗，我看到的一切都反映出我的童年，以及我在其他国家目击的剥夺、遗弃、死亡、灾难、破碎的心灵与支离的身体等情景。

我沉浸在北方的工业城镇，汲取布拉德福德这类城市荒凉的美感。虽然我自己并不穷困潦倒，我还是禁不住认同遭社会遗弃与放逐的人。我进入贫民窟，英国还找得到这种地方简直令人难以置信，那里的人用旧啤酒罐为孩子泡茶，那里的壁纸因为受潮而严重剥离卷曲，那里的人家徒四壁（就像我小时候），油腻腻的炉子站在房子中央，上头长满了霉。

为了感受穷人生活，我的食宿都在救世军寄宿旅馆。我花了几个星期拍摄精神病医院。我自己长久以来的恐惧之一便是自己可能会精神失常，被关进疯人院。然而我在寄宿旅馆、精神病医院和路上目击的情景却让我对社会心生愤怒。

我的国家里有一股我极力反抗的黑暗，但我内心也有黑暗的一面。我在英国海边为人们拍照时，他们看起来很不快乐。我想到，那种不快乐不在他们心里，而是在我心中。我又见到我在别人的国家里爬过、碰过的尸体。英国向晚田野里燃烧的麦秆让我想起焦土战略，

结果它们在我照片里就变成那副模样；从沼泽雾气中飞起的野鸭看起来有如轰炸机的队形；在英国树林里，雨滴打在叶子上的声音将我带回紧张的丛林巡逻。我最快乐的时刻，是在乌云低垂的开阔荒野里如孤魂般游荡。我渴望冬天，因为能和天气激烈搏斗，也为了萧条的景色。有人说那是种被虐狂。

我出版了一本讲英国的书，名为《归乡》，被形容为过于阴沉，是在和平时期拍摄的战地摄影集。大约在那时候，合众电视网拍了一部纪录片谈我的战争照片，在片中我被问到往后怎么看待战争。我早有答案。我只想再拍一场战争，全力拍好，然后结束。其实生命很少这么有条理，战争本身更是从来就没条理。

在进行危险的工作时，为了克服离开英国的恐惧，我会告诉自己：我在为一份伟大的报纸工作。所有文字记者与摄影记者都少不了报纸，而报纸也少不了记者。大多数人都不知道我们有多么少不了报纸，直到《星期日泰晤士报》在1978年11月停刊，并停刊一整年。报纸因缺钱而停刊一向令人伤感，但因缺乏常识而停刊却让人愤怒。

之所以停刊，是因为报社决定从传统的铅字印刷方式改成桌面排版技术。伟大的汤姆森爵士已经过世，我曾陪着他到中国去，他儿子肯尼思也是我朋友，他继承了父亲的事业，亟欲加快现代化的脚步，《星期日泰晤士报》的管理阶层也是如此。印刷工会主张停工抵制。毫不妥协就代表毫无解决之道，两方都想保留的《泰晤士报》与《星期日泰晤士报》却从街上消失了。

和这次争端无关的文字记者和摄影记者被晾在一边。我们多数人继续领薪水，但是没有报纸的报社人员是可悲的动物。少数人已做好准备要在别的报纸匿名发表报道。我还是走进格雷律师学院路的那栋建筑物，觉得自己好像太平间的管理员。人们晃来晃去，或形单影只，或两两为伍，有如精神病院的病人，然后像多疑的精神分裂症患者，互相投下猜疑的目光。没有人清楚知道我们该不该在这里。没了报纸，你可以感到忠诚度与信任感的腐蚀。而我，只要一想到我甘冒奇险制作这篇或那篇报道给一份如今毫无价值的报纸，就无法忍受。一切看起来都很滑稽。

大家都觉得停刊顶多不过几天。当停刊延长为几星期，然后几个月，直到最后好像遥遥无期，我发现自己很难鼓起热情做任何事。和大家一样，我从电视上看到伊朗大使馆被团团围住，我不会为一份不存在的报纸冒险。如果管理阶层和印刷工人不准备冒点险展开协商，为何记者就该冒险？直到维多利亚和阿尔伯特博物馆邀我办个人作品回顾展，才把我拖离那赤道无风带。

除了亨利·卡蒂埃－布列松，我不记得有哪位当代摄影家获得殊荣在这座博物馆举行大型展览。我在猪舍改建的暗房里放大照片，而我得坦承自己感到很不安。在反映世界大事的报纸上刊登恐惧与受难的照片是一回事，但把它们挂在画廊墙上受人尊崇又是另一回事。展览约有四万人次参观，大部分观众都是年轻人。

那次展出直接带来一场最愉快的会面。我的经纪人艾伯纳·史坦要我挑些照片编辑成书， 冠上康拉德式的书名《黑暗的心》，并请大卫·康威尔写序，他更广为人知的名字是约翰·勒卡雷。大卫同意了，条件是我要和他会面。我觉得有点胆怯，就在准备的时候试着读一本他的书。《荣誉学生》据说是以《星期日泰晤士报》内某些我认识的人为原型写成的，明眼人一看便知我们的远东地区特派员迪克·休斯在书中化名为“老乌鸦”。但即便是描写他的部分，我也读不下去。阅读障碍症已严重损害我的注意力，我无法吸收他复杂的情节与行文。我把书放到一边，打定主意不和他咬文嚼字。

大卫·康威尔到我家拜访，克莉丝汀请他喝豆瓣菜汤，他礼貌周到地表示感谢。我带他看我们养的鸡，接着他成为第一个受邀跨过我暗房门坎的人。在牛棚里，我们看到那本被我丢了的《荣誉学生》陷入泥地里，他假装没注意到。我们相处得不错，一直谈到傍晚。他告辞时，我记得我严肃而唐突地问他：“也许你可以告诉我，我正往哪里去，我的生命是刚开始，还是刚结束？”

我竟然问一个才认识几个钟头的人这样的问题！

当然他无法告诉我答案，但他在序文里对我的精神状态做了一番外科手术般的分析，我确定他是过誉了。但他协助我抛下了那一段自我追寻的痛苦时期。他觉得我的作品“出自一个焦躁的、有些严谨的心

灵，对于世界局势和自己的心境极度不安”。他一语中的！另一段文字让我觉得更不自在：

> 他已经见识各种形式的恐惧，他是恐惧的行家。上帝才知道他多少次从死亡边缘爬回来，那绝不重阳的生死体验。光是他在乌干达监狱的经历就足以使人永远精神错乱，其实像我就是如此。他说他被关押的次数多到自己都记不清，他没说大话。他如此谈论死亡与危险，似乎颇有意在暗示：每次他考验自己的运气，也就是在考验上帝对他的恩宠。得以幸存就是再度受到宽恕与保佑。

这是真的吗？我无法全然否定。

我们成了好友，后来他的书《女鼓手》改拍成电影，我和他到贝鲁特寻找外景地。电影改到约旦拍摄，非常明智。我们在黎巴嫩时一起去寻找萨拉·塔马利和迪娜，发现他们漂亮的别墅大门深锁。我们翻过围墙进去看，还是搞不清楚二人到哪里去了。后来我才发现萨拉被关在以色列的监狱里。

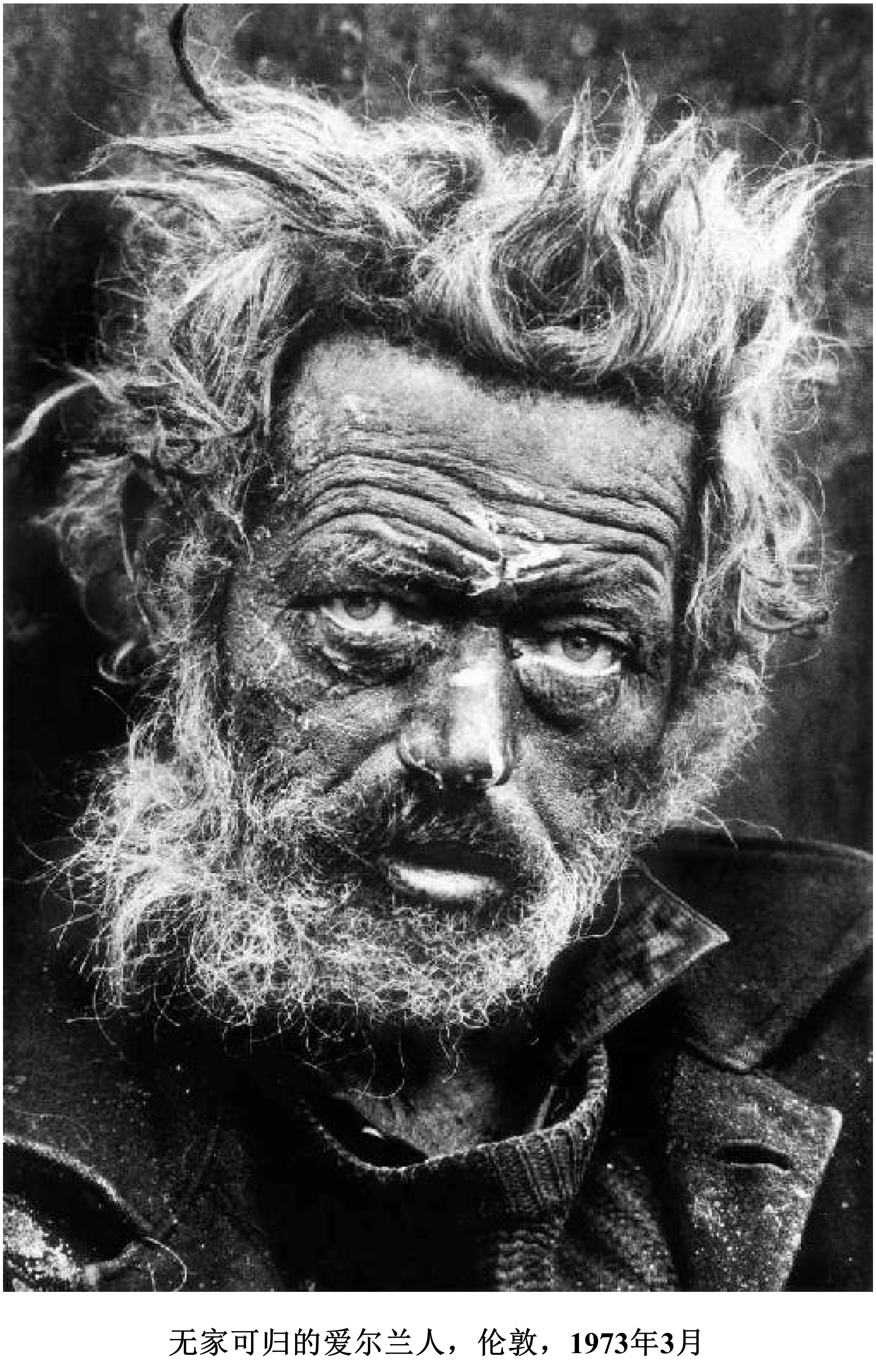
赫特福德郡，1970年

赫特福德郡，1978年

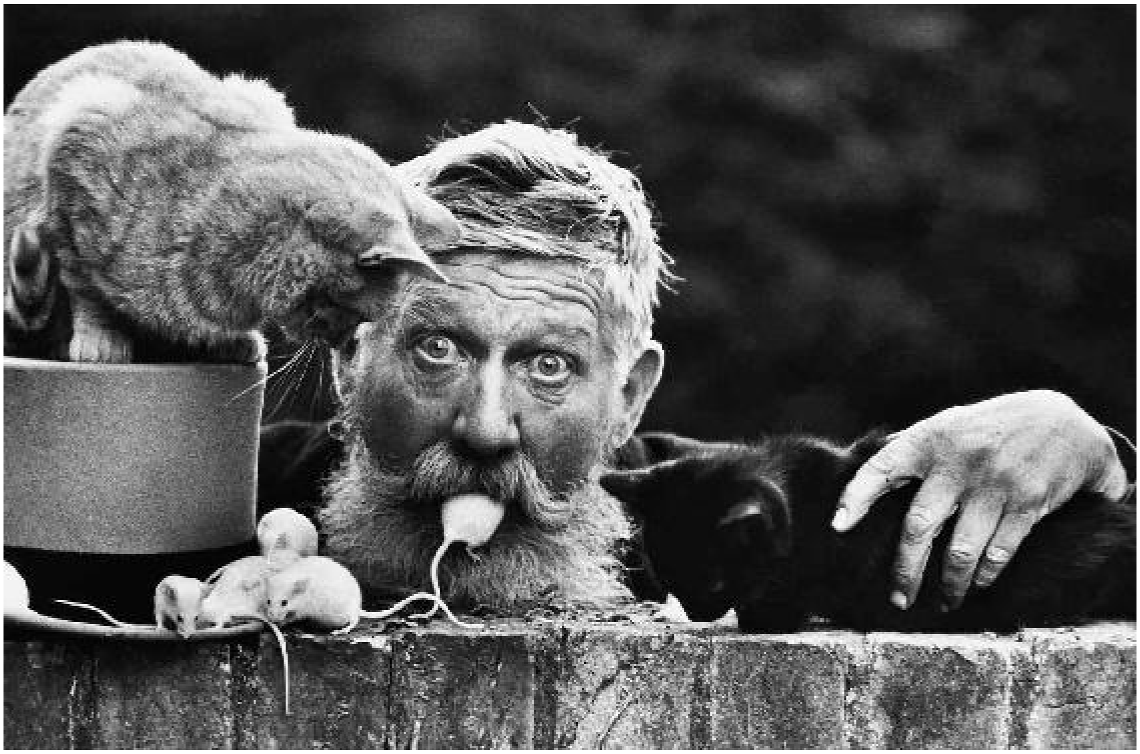
桑德兰人，麻袋里装着煤，**1972**年

康塞特，杜伦乡村一对夫妇，**1974**年

康塞特，杜伦乡村，1970年代



无家可归的爱尔兰人，伦敦，**1973**年**3**月



无家可归的爱尔兰人，伦敦，**1973**年**3**月

赫特福德郡，1970年

32 伊朗大地震

我在伊朗革命前夕与革命刚结束时到过那里，老实说，两种情况我都不喜欢，不过我倒是很喜欢一位在当地认识的人，他日后遭阿亚图拉[1]霍梅尼监禁。

罗杰·库珀1986年系狱，之后多家英国媒体分别形容他为“学者”或“生意人”，而被伊朗人视为间谍。我所认识的他是个报社记者，表现相当优秀。我两次赴伊采访都有他陪着到处跑。

罗杰是诗人罗伯特·格雷夫斯[2]的外甥，他讨人喜欢的古怪性情或许与此有关。他穿凉鞋骑自行车，把笔记本、小刀、胡椒研磨器等吃饭的家伙放进一只女用布袋。他住在德黑兰多年，一口波斯语（和其他多种语言）像本地人一样流利。我一眼就喜欢上这个人，他身上有某种光芒。

他对付塞车很有一套。在他滔滔不绝的波斯语攻势下，挡路者会自动退让。他会告诉对方：“阿拉在上，你会受到惩罚。”他就像诺曼·刘易斯，能从生活的点点滴滴获得无比乐趣。

我有一次在火车站里的厕所排队，厕所很简陋，人很多，我前面那人转过头来和我讲话，我完全听不懂，只能无力地笑笑。那人接着和我身后的罗杰讲了几句，罗杰忽然大笑起来。

“这个你绝对不会喜欢的，唐。”他揉了揉眼睛说：“他想知道为什么我朋友这么没礼貌，有人问话却不屑回答。我告诉他你不懂那种语言，他说：‘那我跟他讲土耳其话，这总行了吧？’好笑的是伊朗人认为土耳其人很笨。”

1978年秋天我第一次到德黑兰，激进学生上街高喊“处死国王”而遭军方枪击。官方宣称死亡人数是100人，但罗杰不信，便到德黑兰最大的公墓数新下葬的坟墓。他算出的数字接近500人，但他觉得其他公

墓的数目会更多。就在我们抵达前不久，伊朗最神圣的城市库姆才刚有70位神学院学生在一场骚乱中遭射杀。

显然我们正目睹一个政权的垂死挣扎。伊朗国王独裁政府依靠无孔不入、人人闻风丧胆的秘密警察“沙瓦克”（Savak）撑腰，也终将失控。我们正目睹一场具有重要国际意涵的大革命揭幕。伊朗产石油，又紧邻苏联，政治走向备受国际强权关注。英国在伊朗有深厚的利益，特别是工程建筑业；以色列和南非依赖伊朗的石油，但美国的利益凌驾这一切。美国中央情报局以前就曾策动政变整垮前任左翼领袖摩沙德克，助国王夺得大权。美国人多年来支持可靠的反共国王，还逼迫伊朗签下大量国防协约，如今他们面对多变的情势，唯一能确定的是国王必然会下台。

国王政敌众多，初期没人说得准哪一个会胜出。鼓吹社会革命的激进学生声势较大，但更强硬的反对派是保守的伊斯兰教徒，以担心西化步调太快的毛拉马首是瞻。然而就在一夕之间，伊朗政治灾难的风头被自然灾难抢了过去。

一场沙漠中的地震在三十秒内夷平了绿洲城镇塔巴斯，据说已有两万人死亡。罗杰与我设法搭乘军用飞机进入灾区。那段期间我们睡在帐篷里，忽然碰上第二次地震，那可列入我这辈子最紧张的经历之一。

我以为自己可以应付多数灾情，但压根儿没料到一场地震可酿成那么大规模的死亡，也没料到我会目击推土机掩埋几百具尸体的惨状。尸体必须尽快掩埋以免爆发传染病，但你一看到灾民把裹好的婴儿尸体放在推土机的行进路线上，就很难抓稳相机。我在塔巴斯的时候，伊朗国王飞来，他是众王之王，我拍了一张他下机的照片，一切政治与自然的灾难都写在他那张饱经风霜的脸上。

任何事都躲不掉政治，连灾害救援也不例外。毛拉带着野外炊具来到灾区，很多人对罗杰说，比起软弱无力的政府，他们的贡献大太多了。也有一群马什哈德大学的年轻医学系学生忙着接种伤寒疫苗，他们认为神职人员根本只是要“传教”。

我们接着到马什哈德，当地精致无比的青绿色圆顶清真寺如今被坦克团团包围。罗杰和一位毛拉有约，他告诉我们，“为了我们的安全

着想”，要赶快在军方关闭机场前回到德黑兰。他看我们不愿离去，就走开片刻，回来时拿着两只小盒子，分别放在我与罗杰手中，盒子里装着两颗美丽绝伦的绿松石。

“我怎么说也不能接受这份礼物啊。”我对罗杰说。

“拜托你帮我个忙，收下吧。”罗杰轻声说道：“你若还给他，他会大发雷霆。他借此向我们表示他的慷慨好客，即使他是要我们快滚。”就这样，我们带着宝石飞走了，后来我把宝石镶成胸针送给克莉丝汀。

我去马什哈德本无意逛街购物，但英国大使馆附近的地毯市集却令我着迷。伊朗文明显然很有深度，食物却不怎么样，永远是米饭，上头盖着一块蹄子。我觉得很不可思议，一个制得出波斯地毯和绿松石圆顶的国家怎么受得了这么糟糕的食物。

罗杰和我旅行到许多小村和城镇。在大不里士，一些原教旨主义派别已烧毁电影院和银行等西方的腐败象征。我们一路上采访得很辛苦，男人似乎一脸阴沉，而女人大都包裹在头巾底下，很难得知她们的想法。

爬上库尔德山区后，我们轻松了许多，那里的风景几乎就是圣经的气氛，而且人们真心欢迎我们。我知道很多记者都会爱上库尔德族，他们有绝佳的理由。男人总是笑脸迎人，妇女穿着喜气洋洋的金色、红色与蓝色。他们不仅住在屋内，同时也住在屋顶上，这方式令我大感惊奇，但其实那很实际，危险来袭时能随时应付。

我新交了个库尔德族朋友，是个二十四岁的年轻人，他带我参观村子，还告诉我他们民族的故事。据说他们是米底亚人的后代，两千年前被波斯人给征服了，至今还保有清楚的民族认同。我问我的朋友，他在这山区怎么会说得一口流利英文，他说是因为他曾在英格兰的哈特菲尔德学院待过一小段时间。

一年后我回到阿亚图拉霍梅尼统治下的伊朗。“沙瓦克”和国王一同被赶走了，但毛拉留下了拷打伦理。公开绞刑卷土重来，如果绞刑

架坏了，通常一旁都有机枪伺候。美国曾是伊朗国王的头号盟邦，如今已经变成霍梅尼的“头号撒旦”。

我很高兴能再次看到罗杰·库珀，但他现在忙得很。德黑兰挤满来自世界各国的记者，大家都想弄明白伊朗革命是怎么回事，而罗杰似乎是唯一能看懂德黑兰报纸的人。

多数记者集中火力报道美国大使馆与人质的消息。卡特总统犯了极大错误，他企图以军事行动解救使馆人员，首都弥漫着好战、幸灾乐祸的气氛。我也轮值了几次，在美国大使馆外头面对众人不断抨击一切来自西方的人、事、物，包括我在内。等罗杰设法摆脱差事，我们终于可以离开德黑兰时，我才松了一口气。

伊朗是多民族国家。几乎一半人口是少数民族，如库尔德人、土耳其人、阿拉伯人、俾路支人等，大多住在首都外。我们想去接触这些少数民族，看革命对他们有何影响。

我们决定坐火车到大不里士，那里有个不服政府的土耳其人聚居区。尽管毛拉禁止人民饮酒，但罗杰不愿丢下他私酿的接骨木浆果红酒，随身带了一瓶。我们在火车站灌了几口提神后，罗杰便把酒瓶塞入麻布购物袋底部，以策安全。

火车开动了。我们上路不久就遇到查票员，身旁还跟着一个神情冷酷、没刮胡子的革命卫队队员。在革命的那个阶段，卫队要比军方或警方更令人害怕，他们可以只经过最简单的法律程序就把人给处决掉。查票员走了后，队员把头探进门来。

他对罗杰说：“我闻到你呼吸里有酒精味，我想来一杯。”接着他离开了，说他很快就会回来。

我们有紧张的三分钟时间作决定，或许他是严守清规的卫队队员，想引我们入罪，再把我们拖出去，也或许他只是暗地里受害于这场禁酒的革命。我让罗杰决定，他认为卫队队员可能只是需要喝一杯。队员回来后放下帘子，我发现罗杰是对的，这才松了口气。

在大不里士，革命卫队正四处横行。我想拍几幅当地土耳其人受卫队欺凌的画面，立即就被撞到墙边。罗杰再一次解决这棘手的状

况，不过也对几位穷凶极恶的角色费了好一番口舌。我不是革命理论专家，但在革命实务上，你总是看到讨人厌的家伙步步高升。必须做坏事时，坏人通常比较得心应手。伊朗和黎巴嫩很需要这些人，这点显而易见。

我们再度爬上库尔德山区，发现革命卫队早我们一步蹂躏了此地。库尔德族击退了他们，但也有很多人阵亡，包括我那位去过哈特菲尔德学院的年轻朋友。他被拖出车子，当场枪决。

回德黑兰的路上，我目击到另一种屠杀。飞机航班中断了，罗杰和我搭出租车走了四百英里， 取道这个国家最著名的一条路，以前越野赛车的车手就是从德黑兰开上这条路到大不里士，再由阿富汗进入印度。我想睡觉，但是一幅接一幅汽车残骸的惊人奇景使我完全睡不着。有些残骸锈蚀严重，显然已停放多年，或许是要劝阻危险驾驶，虽然看不出有这种事发生的迹象。无论如何，在这一区似乎最能清楚看出暴君暴政从国王传到霍梅尼手中。

有一天罗杰说，他听说德黑兰郊外山边发生了令人难以置信的事。根据他的消息，那里有个专为宗教人士设立的秘密射击场。那是真的。

接近射击场时我们碰上一个毛拉，他原本应当捧着经书的手上却拿着9毫米手枪，自然还是老话一句：不准拍照。于是罗杰又展开攻势，他告诉毛拉革命是多么光荣，我们又是多么乐意推动革命的目标。他引述我的革命功绩，我“和阿拉法特有多亲近”，毛拉仍不为所动，但看得出提及阿拉法特激起了他的兴趣，八成是因为巴勒斯坦人被他们视为革命兄弟。

我把罗杰拉到一旁，跟他说我和乔纳森·丁伯白合著有一书《巴勒斯坦人》，我刚好放了一本在旅馆房间里，而为了保险起见，我习惯把房间钥匙带在身上。下一分钟，我们要出租车司机火速回旅馆拿书，罗杰则继续跟毛拉周旋。两小时后，我们看到出租车冲了回来，扬起一路尘土。罗杰建议我在书上题几句恰当的献辞，像是祝革命大好，祝部队马到成功等虚情假意的话。罗杰把书递给毛拉，然后转头对我说：“你可以拍了，快动手吧。”

就摄影来说，这事很神奇。霍梅尼曾提及一支“两千万人的部队”，在这个三千五百万人口的国家，听起来很荒唐，但现在我看到他是如何办到的。到处都有毛拉趴在地上，双脚张开，努力要把卡拉什尼科夫冲锋枪摆正。有人摆不平裙子的问题，有的人没人指导，头巾也妨碍他们摆出射击卧姿。他们射得砰砰响，每个人的表情都乐在其中，有些人已经是精湛射手。

那里也有几队女孩和妇人在学习射击，许多人戴着头巾，但也有人装扮没那么正式。我注意到女人拿的武器比较糟。有人拿到后坐力很强的G3步枪，少数幸运儿拿到AK-47。整体效果像是看到一支英国主教团和几队女童军一起参加某场严肃的枪战。

当时伊朗和伊拉克之间尚未爆发可怕的战争，所以最让我震撼的是闹剧的元素。但当时我确实警觉到，神职人员和妇女在任何社会里都是最大的反战力量，国家机器将二者都军事化了，可能会造成严重的伤害。

---

[1] 阿亚图拉（Ayatollah）：什叶派地位崇高的神职称号，字义为“神的象征”。

[2] 罗伯特·格雷夫斯（Robert Graves,1895—1985）：英国诗人，出身文学世家，除了诗作外，小说也相当受欢迎。

33 与“圣战士”同行

到了1980年春天，《星期日泰晤士报》急着要恢复停刊期间失去的销售量，花起钱来比以往都大手笔，国外采访的经费没了上限，好像每个人都上路了。我进行我的伊朗和黎巴嫩计划，也到兴都库什山去走走。

那年夏天我穿着“水手辛巴达”的服装和一双全新的马丁靴，和罗杰·库珀及几个面貌凶恶的“圣战士”同行，往开伯尔山口[1]走去。好吧，不是直接走向开伯尔山口，但也很靠近了。我们计划非法入境苏联占领下的阿富汗。我们打听到这40名“圣战士”准备好好教训一下“苏联红军”，所以就混入他们的行列中。我们通过秘密审查，被戴上伊斯兰头巾，穿上非常宽、非常肥大的裤子，然后到达白沙瓦，采买食物后加入一群游击队前往北部山区。

我们站在山腰上，脚下的空地都给晒焦了，身旁有两只又大又重的砂糖布袋装着我们的补给，绝大部分是沙丁鱼。我们在西北边境省只买到了罐头，陪同的“圣战士”不希望我们带罐头，但我已经尝过走远路断粮的苦头。更何况山区游击队通常有骡子可以驮运这类东西。

唐·麦卡林与反苏联的游击队在一起，**1979**年夏，罗杰·库珀拍摄

游击队来了，他们没带骡子，先是朝我们吹胡子瞪眼睛，随即往山顶出发，走入没有任何路径的山区，留下我和罗杰站在布袋边。罗杰把波斯语翻译过来：他们不愿意背那些袋子。我也不满地表示，我没办法"同时"背相机和沙丁鱼罐头走一百英里路翻越兴都库什山。我们委托两个可怜的帕坦人扛起这些小山般壮观的食物。

没多久我们停下来练习射击。他们放了一面小镜子在一百码外给游击队员的AK-47当靶子。十有八九离射中靶心还远得很，我想他们和苏联军队交战的话可有好戏看了。罗杰和我觉得还是小心为妙，所以他们邀我们一起玩枪时我们拒绝了。

接连四天，我们沿着晶莹的溪水跋涉过极端崎岖的地形，我垂涎欲滴地注意到水里满是活蹦乱跳的鳟鱼。我们在土墙围起的村落里歇脚，我睡在阿富汗式碉堡般的房屋里，用手从大锅里抓东西吃。虽然我有点犹豫，但为了搞好关系，这样进食也是必要的。

我终于放弃了沙丁鱼，不只是为了搞好关系，也因为我很挑食。我这才发现溪里为什么有那么多鳟鱼：阿富汗人不喜欢吃鱼。

罗杰的望远镜使我们出了些风头。他们把望远镜传来传去，然后东西就不见了。他们把这件事怪到队伍里一位少年的头上，不过很明显他是替罪羔羊。后来有记者告诉我们，事情会变成这样是再正常不过。的确，我们可能幸运地逃过了一劫：在西北边境省，要别人扛上沉重的袋子就足以让一两个西方人送掉小命。

两架米格机朝我们的河谷俯冲过来，我们被迫躲在桑树下。我现在知道我们离预定目标苏联军队前哨站很近了，我再三追问我方的指挥官何时可到达前线，他的回答永远是："快到了，就快到了。"

米格机又飞过来，我又逼问指挥官，这回他出乎我意料："三点，我们三点出发。"

我们多出了几个小时做准备，罗杰和我到清澈的溪水里洗澡。我对自己说，若要上前线就弄干净点吧，以防万一你得去见上帝。我奢侈地躺在晶莹的水里，随即跳了起来——我身上爬满了水蛭。我们把水

蛭弄掉，回来后发现“圣战士”在山洞里呼呼大睡。我对罗杰说：“我不相信这些家伙会去前线。”罗杰又用波斯语试探，果然获得证实。

“我们不会带你们上前线，以免引来苏联空军打我们。”

他们倒是带我们去看一架很久以前被打下来的苏联直升机，很像所有电视新闻都报道过的那一架。他们在上面摆姿势拍照，动作熟练，好像练习过很多次了。然后罗杰告诉我，他们接下来要带我们去看新近掠夺来的大炮，他们准备拿它攻击苏军据点。原来那是一台苏联榴弹炮，轮胎没气，根本不可能移动，而且阿富汗人也不想与敌人短兵相接，何况这里的地形也不需要近身战。不过，阿富汗人对于远距离作战很有一套，苏联军队付出惨重代价后也发现了这一点。你把敌人困在据点里，甚至包围整个地区，就可饿死他们。因为阿富汗人设了太多埋伏，也没人能逮到他们。你可以完全切断苏军的外援，但过程漫长又缓慢，不适合照相机拍摄。

阿富汗战争为时整整八年，没有任何前去采访的外国记者能搞出什么名堂。他们都走同样的无聊路线，拍到同一架苏联直升机。所以，走过七十英里的艰辛山路后，我觉得已经受够了，就对罗杰说：“我们白忙了一场，我不要跟这些人继续走下去。”

我们在两名游击队员的照料下——如果可以称之为照料的话——往回走，那两个不友善的土匪对自己的东西还真会善尽保管之责，有天居然在祷告完后忘了带走步枪。“哎呀！”其中一人在回去捡枪前还滑稽地拍了拍头，好像在刺激记忆。

罗杰对他们的行为起了疑心。他说：“你知道阿富汗的传统，他们经常为了想摆脱你而干掉你，他们会等你睡着，再拿颗大石头砸烂你脑袋。”

“这样的话，你先睡，我看着。我们轮班互相照应。”我建议道。

若找得到商队旅舍，我们便睡在店里，以便和人群在一起。早上我们等我们的卫士做完祷告才出发。某天我们正爬上陡峭的斜坡，米格机又俯冲过来轰炸底下的旅舍，我们耳边传来骆驼惊恐的嘶吼声，有半数骆驼都跑掉了。

我们继续前进，进入一座看来似乎已渺无人烟的村子，我到溪边洗脚。我脚上长了个大水泡，靴子里一片血淋淋。有个老人出现了，手上裹着脏兮兮的绷带，原来他的指尖被砍掉了。我用杀菌剂帮他治疗时，两个凶巴巴的阿富汗人端着步枪走来，劈头就是一阵吼叫。他们认为我们是苏联间谍，而老人则觉得他的新朋友遭人诬陷，因此大为震怒，就拿着小刀去找他们。

我像橄榄球前锋般扑到他身后，抓住他挥舞小刀的苍老手臂，用双臂环住他的肩膀把他架开，直到我们走到村子边才握手互道再见。整个过程中，我们的卫士连个人影都没出现。

那个晚上我们睡在野外，轮流站岗，细细辨认浩瀚银河里的群星。

离巴基斯坦边界还有十五英里时，罗杰出现了异状。他已经四十八岁，开始有年老力衰的征兆。他有食道裂孔性疝气的毛病，体温越来越高，但竟然就靠着阿司匹林硬撑下去，到了边界才倒在最近的运输站上，刚好搭上一辆载满难民的货车。身体的疲劳像巨浪般吞没了我们，但眼前还得先通过巴基斯坦的检查哨。我们当然是非法入境，现在也得非法出境。我们被太阳晒得黝黑，加上高加索人的浅色眼珠，在多疑的人眼中，就像是苏联间谍。

我躺在边界检查哨打瞌睡，发现有人戳着我的背。“下来，先生，下来。”只剩最后一丝力气的罗杰狂笑起来。两个英国来的辛巴达爬下日本卡车，活像从沙德勒之井剧院[2]或吉尔伯特与沙利文[3]中逃出来的人。武装警卫把我们押到白沙瓦的警察局，我心想，在伊斯兰法律中，非法入境的刑罚会不会是鞭刑？

我们费尽唇舌，然后被带去一栋豪华的房子见一位戴着头巾的地区督导。“我看，两位先生会想来杯茶吧”，他说。我们浑身脏兮兮地坐在草地上望着夕阳，那时我觉得我们没事了，一看到黄瓜三明治端上来，我心里就更加笃定。

阿富汗经验给了我一次教训。我一直觉得共患难会拉近彼此的距离，但阿富汗人却是例外。我赞同他们的理想，但是尽管曾与他们共渡难关，我依然无法对他们产生感情。

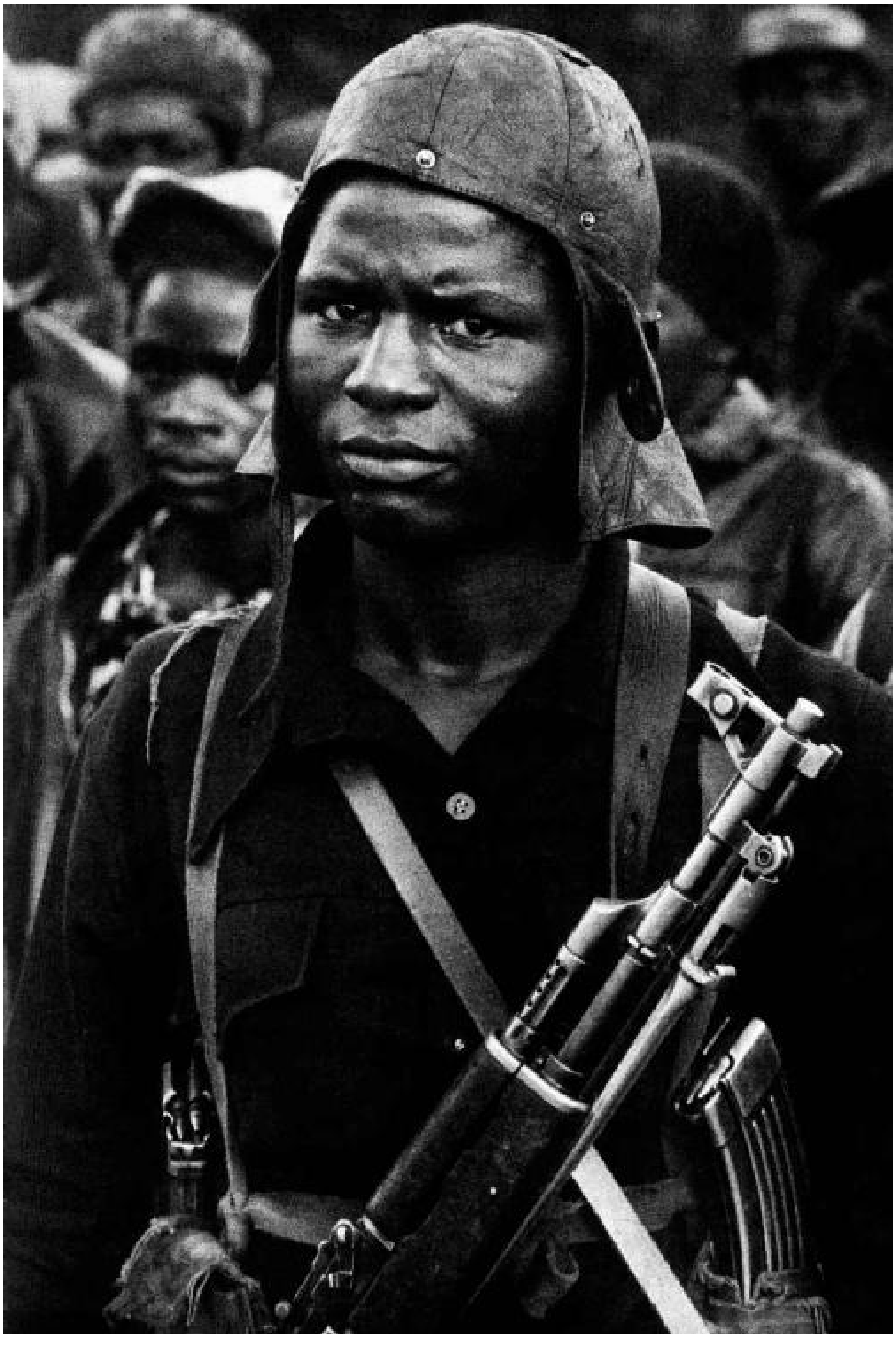
罗杰的看法我就不敢确定了。几个月后我在伦敦和他碰面，那时他才刚回来，穿着全套阿富汗装束在希斯罗机场引起不小的骚动。我跟他说我很沮丧，和“圣战士”一起冒险真是糟糕，他却说也没那么惨。他跟我说，在高烧康复期间，他学会了阿拉伯语。

---

[1] 开伯尔山口（Khyber Pass）：位于兴都库什山脉，是巴基斯坦与阿富汗之间最大，也是最重要的连接通道，东口距巴基斯坦白沙瓦16千米。

[2] 沙德勒之井剧院（Sadler's Wells Theatre）：伦敦首屈一指的剧场，具有300余年历史。

[3] 吉尔伯特与沙利文（Gilbert and Sullivan）：指维多利亚时代作曲家阿瑟·沙利文与剧作家威廉·吉尔伯特合组的搭档，两人合作25年，创作喜剧十余部，内容多幽默，荒诞，对后世影响深远。



游击队战士，津巴布韦，1979年12月

34 对改变的不安

《星期日泰晤士报》没有采用我的阿富汗照片，我不觉得意外。同一架老旧直升机，摆姿势的“圣战士”，静止的大炮，实在了无新意。但是，当我的贝鲁特照片也不受青睐，没登出几张时，我不安起来。这些照片完全不一样，拿到哪里都杰出得很，要找份刊物登出来毫无困难。有几家出版社催促得很急。我计划出本《贝鲁特危机》，但我担心的是报社内发生了什么事。

虽然《星期日泰晤士报》已经找回读者群，汤姆森家族却对争执倒尽胃口。在1980年秋天，肯尼思·汤姆森决定卖出《泰晤士报》和《星期日泰晤士报》，他被印刷工人的长期抗争惹火了。

他眼中的最佳买主是澳大利亚的新闻经营者鲁伯特·默多克，不过记者并不认同。默多克旗下有《太阳报》与《世界新闻报》，在舰队街已经够有头有脸了。

有的印刷工人觉得弄走汤姆森家族是骄傲的成就，但事后证明这极其短视。以经济观点来看，默多克很快就要把报社搬到威平区，并借此宰割所有印刷工人。

《星期日泰晤士报》的记者非常排斥默多克，他们想通过“垄断事业评议会”来阻止他收购，但他当上老板的第一步动作却不火爆，而是狡猾：他换了总编辑。

哈利·伊文斯不顾别人的劝告，离开了他在《星期日泰晤士报》根基稳固的职位，跑到《泰晤士报》当总编辑。《星期日泰晤士报》的职缺则由副手弗兰克·吉尔继任，法兰克也是位备受尊敬的记者，但没哈利那么才华横溢。

1981年一整年，鲁伯特·默多克似乎只顾着修理印刷工人，但是迟早会轮到记者。我们身陷一场不正当的战争，当大楼正在脚下缓缓崩

溃时，只能眼睁睁地看着、等待。有些最优秀的记者在感受到第一波震动后决定要离职，但我们还没感受到山崩的全部威力。

在这段不安定的时期，我自己也有许多焦虑。我有太多采访任务做得半生不熟，或是半途而废。我对时机的掌握，或报社对时机的掌握，或许是两者，都越来越糟了。

我在罗德西亚独立成为津巴布韦的时候去采访，但当时游击队已取得胜利，正在交出武器，我只好拍摄战士展示武器的照片。那有如在梦中回忆我在所有战争中见过的所有武器：从一次大战古老的李－恩菲尔德英国步枪、塞浦路斯的斯登机枪、越战的各种枪支，到目前的最新武器。

我和伊恩·杰克到斯里兰卡采访泰米尔人动乱，但军方封锁了摄影记者，我没能突围，上不了前线。我为此十分沮丧，虽然我不能期待每战皆捷。

我和西蒙·温切斯特[1]在印度的采访比较成功。我们完成一篇比哈尔邦警察对嫌犯施以酷刑的报道，即恶名昭彰的"帕戈尔布尔致盲事件"[2]，但即使在那里，我还是察觉自己漏拍了重要照片。当时比哈尔的头号通缉要犯是个女土匪头子，名叫普兰·岱薇，据说她会一枪杀了她玩腻的男人。我一直没拍到普兰。

回到英国后又碰上另一件让我灰心的事：我卷入冗长的媒体评议会官司。

那看起来是一次乏善可陈的杂志采访：拍摄利物浦警察办案。警察虐待嫌犯已成为热门话题，临检搜身也变得很具争议。在一堆案件中，我在警察局里拍到一个衣衫褴褛、醉醺醺的老人接受例行搜查。

我漫长的职业生涯中首次遭到这类攻击，火力来自始料未及的地方，不是警方，而是老人的律师。他在媒体评议会里提出控告，声称我侵犯了他客户的隐私权。而他说，最令他火大的是，警官居然戴着手套搜身，让他的客户看起来一副很脏的模样。据说我的过失是在拍照前没有先征得老人同意。这种事当然见仁见智。我是受警察之邀到警察局去，不管是街上或局里的事件都可以自由拍摄，所以我认为自己已经获得许可。此外，老人当时似乎也没有反对的意思。

我打输官司，收到媒体评议会的警告。我不觉得自己有罪，但此事依然令我耿耿于怀。假如要确实纠缠下去，媒体评议会的尺度会让新闻摄影与电视新闻几乎没得玩。如果要事先征得画面中每一个人物的同意，任何逮捕、示威、灾难、动乱、战争或犯罪的拍摄都不可能完成。

当这件事还在办公室内闹得沸沸扬扬时，别的不安正在干扰我平静的家庭生活。我和克莉丝汀的关系冷了下来，两人越行越远。她总是昂首阔步渡过难关，但现在我们面对的是另一种难题。我想她已经察觉到我另有女人，虽然我从未暗示过这件事，也不真的认为自己出轨，因为我仍爱着妻子。

我在丽兹酒店的酒宴中遇到拉兰·爱希顿，那不是我习惯涉足的场合，在场都是上流社会人士。在我孤独地探索了英国社会的下层阶级，也出版了《归乡》之后，《星期日泰晤士报》的杂志派我去做些轻松的远足，方向完全相反——采访巴黎时装秀。惯于出生入死的人干起猎艳之类的差事，这种噱头象征了那些即将落幕的矛盾日子。我自得其乐，相信自己拿到了缓刑，可以暂时躲开炮弹四射的恶臭散兵坑，但同时也隐约觉得自己有点被腐化了。不知怎的，我就是知道拍摄美女不是我的天职，虽然我很佩服我的老友大卫·贝利在这个领域的技艺。我们在1960年代一起胡作非为，之后就很久没再碰面，直到在巴黎首次重逢。报纸停刊后，我未来生计没了着落，于是便开始频频与他碰面，在那个他大放光芒的闪亮世界寻找出路。于是我出现在丽兹酒店，贝利的太太莫莉·赫薇恩把我介绍给拉兰。

游击队已取得胜利，津巴布韦，1979年12月

那天晚上我们在拉冈餐厅吃晚餐，莫莉安排我和拉兰坐在一起，离宴会的其他人远远的。我注视着她蓬松金发下的大眼睛，觉得很自在，话也多了起来。

一星期后，拉兰带着《归乡》出现在奥林匹斯画廊，问接待人员我是否愿意为她签名。我签了名，和她建立某种关系。那时我已知道拉兰不只非常美丽，还经营自己的模特儿经纪人事业，是很强势的女企业家。她邀请我到她在诺丁山的住家，在我眼中，那儿是我所见过最时髦的公寓。

我们坐在火炉前的地板上，在摇曳的火光中饮酒聊天。我待到晚上，但没到深夜，因为我必须回去拿装备，天还没亮就要出发到北海采访油井开采，那是则很不浪漫的新闻。

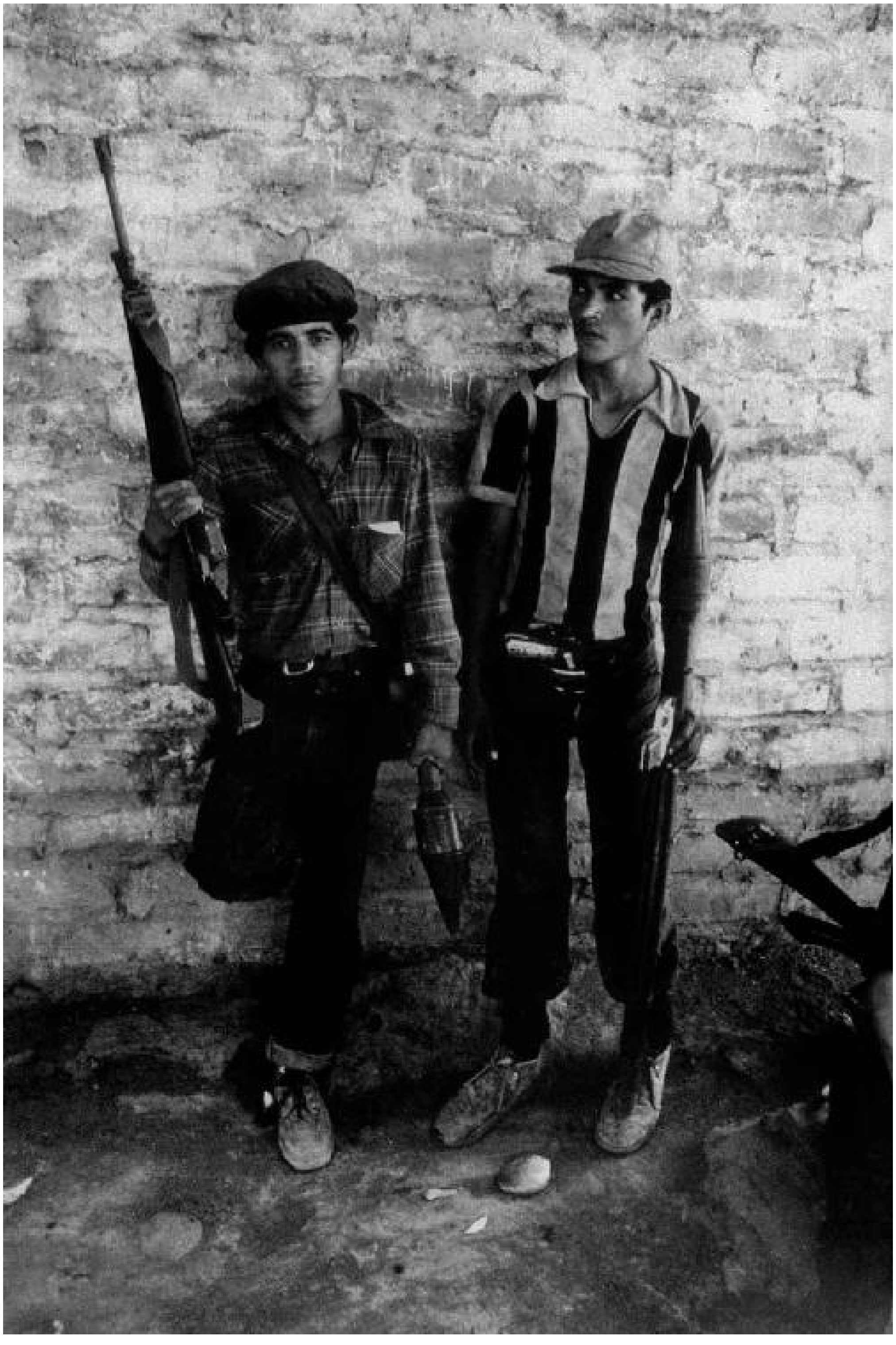
恋情就这样开始了，具有我渴望的火花、挣扎与浪漫。我不再是《归乡》中孤独的流浪汉。我以为恋情很快就会结束，但它维持了很久。我们在情绪上紧密相依，不愿恋情就此了结。

克莉丝汀开始沉默寡言，而我心里也起了变化，我失去那股推动我生涯的旺盛活力。战事不再那么有吸引力，假如我曾经那么做，如今我也不想再为了英雄主义而投入没完没了的自杀行动。我想过过不必不断证实自己勇气的生活。但战争还是我的一部分。知道自己还能站在战场上面对战争，必要时还能在炮火下活命，对我来说很重要。但我也知道这一部分的自己已经来日不多，这种事我做不了多久了。我在寻找离去前的最后一场战役，以表现我所知的一切。

---

[1] 西蒙·温切斯特（Simon Winchester,1944— ）英国资深记者，曾获许多奖项，也是成功的作家。

[2] 帕戈尔布尔致盲事件（Bhagalpur blindings）：1980年，印度的帕戈尔布尔警察朝31名犯人泼酸性液体，使犯人眼睛全盲。



左翼游击队员，萨尔瓦多，**1982**年**2**月

35 国王饭店的白毛巾

机会来临时，我有预感，事情不会那么顺利。当我带着几卷底片、一只袋子和对革命惨烈之路的知识，再次飞越几千英里横越世界时，这种感觉就紧随着我。卡斯特罗在加勒比海引发了连锁反应，一如往常，美国开始铺天盖地地向政府军提供武器与援助。里根总统宣布，萨尔瓦多绝不会变成另一个古巴。

1982年春我到达这个战略地位重要的中美洲小国，之前我根本没想到自己真能顺利进入这里，也没想到几天后我会坐在游击队营区里吃着红色四季豆，还从信号不良的收音机里听到有四个记者因为企图做我已经实现的事而遭到杀害。无论如何，我心里有某种紧张感正在滋长。

一方面，我正庆幸自己能再度回到拉丁美洲，徜徉在破落的西班牙建筑与热带林木中；另一方面，我感到不安，因为我读了些东西，清楚自己的处境。夜里经常发生谋杀，一个星期加起来就有两百起。受害者遭到绑架后大多数会给轰掉脑袋，尸体则丢到首都圣萨尔瓦多郊区的垃圾堆里。就在我到达之前，天主教教堂的台阶上刚发生屠杀事件。极右翼的杀手占据各城镇，左翼游击队则在山区活动。

选举在即，其结果决定了这个小国的政治路线，这是美国最关切的事。美国电视网大批涌入，有一家电视公司派来了三十五名记者。国王饭店的忙乱已近乎疯狂，我在厕所里甚至还隔墙听到一个电视台人员用无线对讲机和他餐厅里的同事讲话。在这团混战中，我和菲利普·雅各布森联系上，准备逃离这群喧嚣的暴民。他提议我们私下和《新闻周刊》摄影记者约翰·霍格兰一起行动，约翰不但能讲西班牙语、有辆卡车可用，还熟悉当地环境。

投票日清晨，霍格兰人还没到就发生了流血事件。左派于前一晚涌入首都，在各个投票所站岗，以监视他们口中的“腐败选举”，而军方也出动要对付他们。我一大早冒险出门追踪把我吵醒的枪声。在别的首都，此时正是水车出动清扫街道的时刻，我却发现士兵抓着尸体

的脚后跟，拖过垃圾堆，把他们甩上大卡车。游击队员被砍得支离破碎。这不是公开投票的好兆头。

选举结束了，我可以自由进入游击队据点，虽然政府警告，谁这么做一律被视为敌人并枪毙。我把它当成纯粹想吓吓人的口号。霍格兰还没到，我和一个法国摄影记者朋友搭档行动，我知道他曾和游击队联系上，还设法想把他的组员弄进营区。

我们和他的神秘线人在市中心汉堡店碰面，地道的希区柯克风格。我们弄到一辆大众露营车，把上面的装备全部卸下，只留下摄影机和麦克风，使它看起来不像要远行至山区，然后开了很久的颠簸土路，到达山区一座古老庄园的宽广中庭。露营车藏在仓库里，我们睡到鸡啼才起床，正喝着农妇煮的咖啡时，游击队本部派来的向导也到了。我精神大振，这可能是很棒的独家新闻。

接下来我们背着沉重的电视摄影机与收音器材，跋涉了几个钟头的山路。为了躲避军方伏击，我们得战战兢兢，专走隐秘小径，像鬼魅般穿越“柏林镇”旁的主要公路。二战后有些前纳粹分子在这座小镇落脚，为它取了这个名字。我们在几个村落都受到农民热情相迎，有如老友重逢。

我们已经两脚酸痛，又累又饿，才终于走到游击队的外围警戒哨所。我们到达时，扩音器正对着营区广播消息，妇女、儿童像鸡一样四处奔跑，武装男子带着苏联步枪和火箭筒懒洋洋地躺在吊床上。许多游击队员看起来只有十六七岁。我们也排队领取营区的食物配给—— 一碗红色四季豆，之后就睡在空地上。

第二天早上，有突发事件中断了营区的日常活动，人们围在收音机旁，有人用西班牙腔英语断断续续地告诉我们：有四个荷兰记者企图与游击队的作战单位搭上线，被捕后请求饶命，然后在逃跑时背后中枪身亡。

由于处境多少有些危险，于是我们工作一完成就立即走了段又长又累的路回到泛美公路一带。说是公路，其实是尘土飞扬的土路，上星期才有一位记者在车上被杀。我们正在小径上大步前进，忽然看到前方有动静，是军方的巡逻队。我们往后退，躲开侦查，绕了一圈回

到农庄。到了这时候，我们看起来已经非常粗野，一脸憔悴，胡须没刮，浑身污泥。

农场安静得很不自然，农民们好像都逃走了。当他们终于从藏匿处出现时，却激动地告诉我们，军方来过附近搜查西方记者。驾着露营车载我们来这里的人已经开车离开，我们熬过不安的一夜等他回来。

第二天早晨，露营车和司机还是没出现，因此我们在黎明时分离开农场，把所有器材堆在农民吱吱作响的牛车上。农民愿意把我们送到泛美公路，这已经够勇敢了。我们在公路边等待第三世界的那种山区公交车。车上挤满要去首都市场的农民，农作物都堆在车顶上。

车内已无空间，我们坐在车顶上，一路摇摇晃晃下山，直到抵达一座小镇。那里有座桥已被游击队给炸毁，电报杆和电报线也都倒了。到了桥边，我们开到军方检查哨前。他们把车内所有男人叫下车，命令他们转身，把双手放在脑后。我的心脏狂跳起来。

接着他们叫我们："下来，先生。下来。"

我们的西班牙向导跟他们说起话来，不断挥舞着我们的萨尔瓦多通行证和护照。接着出现一场混乱，有个十一岁左右的小男孩被揪出人群，还被推来拉去。他们发现他像绑腰带般在身上捆了一面革命旗帜，准备偷偷运到镇上。他们把他带到马路前方两百码外，那里的空地上有一处军营或警察哨所之类的房子。我听得到他的哭泣哀号，向导说："天黑后那小男孩可能就会没命。他们是游击队的信差，军方早就知道了。"

我瞬间异想天开，准备大干一场。那个法国摄影师脸侧有道长长的疤痕，看起来很剽悍，而他的录音师则体格粗壮，活像橄榄球队前锋。但那个男孩子眼睛含着泪水走了回来，而他们也把我安抚了下来。

现在轮到我们了。我发现士兵的挑衅程度升高，模样就跟我在尼日利亚和乌干达看到的一样，我准备对着干的本能立即变成逃跑的冲动。向导为我们卖力协商时，我计划着如何逃跑。那个摄影师转过头

来对我说："他们要我们搭他们的卡车跟他们走。"我心脏差点跳了出来。

卡车突然开动时，我们正抵膝而坐，负责押解的卫兵身上披挂着满满的弹药。从最轻微的不愉快搜身、讯问到最险恶的状况，我都设想了一遍。我把手伸入袋子里，若无其事地翻东翻西，其实是在湮灭可以立即将我入罪的东西，我双手神不知鬼不觉地让容易冲洗的黑白底片曝了光，而在菲利普·雅各布森大声抗议我失踪之前，军方是来不及冲洗彩色底片的。我才刚刚完事，卡车就突然停住。

前面那名中尉跳出车来，脱去上衣，小心地在肌肉发达的身上挂上好几条子弹带，好像兰博一样。他走到路前方十五码处，挑了个位置站住，那里站着另一个端着枪的人。我心里想着，那么，时候到了。

虽然明知无用，逃跑的念头仍在我脑中乱窜。但即使我的双腿跑得够快，也无处可逃。当那名中尉走回来，坐上卡车前座时，我简直不敢相信。那么，我们不会变成尸体被丢进山沟里了。不过，被带进军营也不保险。

最后我们只是被押在军营里几个钟头，甚至没受到严厉的讯问。我们谎称自己是在公路附近的村子拍摄，之后就找不到交通工具而在路上枯等，他们相信了，但我心里还是一直发毛。我们包了一架小飞机从那座名叫乌苏卢坦的小镇飞回圣萨尔瓦多市。

一两天后，我身心恢复过来，便和约翰·霍格兰一同踏上预定的旅程。我们想出一个追逐枪声与寻找游击队藏匿处的粗糙计划，并在他的道奇货卡车上挂一面白旗。有件东西可以派上用场：国王饭店的白毛巾。

我们比预期的时间更早遇到麻烦。进入一座政府军控制的乡下小镇后，霍格兰到小镇外围四处查看，我则专注于广场和市场。接着猝不及防，一连串枪声爆开来，我扑倒在市场的地板上，还颇为勇敢地抢拍到同样蜷缩在那里的农民。子弹打在铁皮浪板屋顶的声音非常惊人。

我开始大喊："约翰，你在哪里？"

“喂，我在这里，老兄。”他的呼叫声传来，同时还有子弹击中屋顶又弹开的砰砰乓乓巨响。这突然爆发的枪战像场雷阵雨，来得急去得快。接下来我们只想尽快安全离开那座小镇。

某一天我们听说，萨尔瓦多第二大的陆军军营旁爆发一场大战，就是在乌苏卢坦附近我们接受侦讯的那座军营。我们到达那里时，陆军的侦察机正在天上飞，可以听到密集的枪炮声。我们不知不觉跑进一个地方，道路都已被游击队控制住，前方有棵树倒在地上挡住我们的去路。树后面有个小男孩扛着一具火箭发射筒，他大概不到十四岁。约翰用西班牙语亲切地与游击队员交谈。

“他们已占领市郊的一座小村子。”他说。

“我们能进去吗？”我问。

我们头上有一架侦察机正在盘旋，就像我在越南看过的那种。我们和游击队一起躲进榕树树荫下，游击队用无线电联络他们新近攻占的村子，约翰翻译给我听：“可以了，老兄，我们可以进去了。”

他们带我们缓缓走过陡峭狭窄的山谷、干河床和干裂的马路。天气非常热，沿途山丘上都有武装游击队监视着我们，最后我们到达红树林区和新攻下的村落。

政府军在乌苏卢坦战役中驱逐左翼游击队，萨尔瓦多，**1982**年**2**月

游击队大概有一百五十人，似乎比村民还多。他们骄傲地向我们展示几具政府军士兵的尸体，那是很令人不快的景象。

我不想多留，我知道政府军一定会反击，而且很快就会打来。失去这么接近大本营的据点，军方可丢不起这个脸，而当他们要收复失土时，一定会火力全开，我们这群游击队的那点家当会远远应付不来。我们火速拍好照片。

我向约翰说："我们可以帮忙载走伤员吗？载他们去医院？"

"等等，这可能有点麻烦，我们慢慢来。"

约翰开始说服游击队指挥官，一一打点。十分钟后他说："好了，老兄，我们可以带他们走。"

人们开始带伤员出来。有个腹部中弹的人被人用凉椅抬出来。另一人手臂被子弹打穿，胸部也有伤口。

约翰说："还有一个，这人就棘手了。"

我们被带进一间房子，里头有个人躺在藤席子上，席子都已经被血水给浸透。起初我只看得到他的肩膀和扭曲的身体。他脸部中弹，从鼻孔到喉咙都给轰掉了。

我们带着他走过一条美丽的林间小径，到了马路边。他发出可怕的哀嚎，苍蝇不断飞来，想停在他伤口的血块上。有条狗闻到血腥味，跟了上来。我向陪同的妇女讨了她的白色领巾盖住他可怕的伤口。

我们在离开战场的路上碰到政府军的包围行动，但由于卡车上有些伤员来自他们的部队，我们一路上还受到协助。

我们到达医院时没看到半个人影，接着我发现有些医护人员在后头的背人处闲晃，便转而用英语大声喊叫。但英语在这个国家没多少人听得懂。他们看到我们的旅行车和车上的伤员，却只是站在那里瞪眼。我拍拍双手后，他们才慢吞吞地动手把伤员搬下车，却留下那个下巴被轰掉的人。我发火了，敞开车门，自己把他抬下来。我把他抬

进医院，同时向上帝祈祷，别让他跌倒，也别让他昏倒在我身上。他们把他放在推车上推走了。

我像做噩梦般一再重回乌苏卢坦。有一天下午，游击队攻击那座城镇，约翰、我和一个美国女摄影记者又回到那里，刚好遇上漫天烽火。我们看到一群士兵，几乎和游击队一样年轻，没戴钢盔就在马路那头开火。他们装备很不齐全，纪律很差，还走到几间屋子里在屋顶间爬来爬去。

我跟着他们，但霍格兰没兴趣跟上来。我爬上屋顶拍士兵时，那女孩落在后头。一连串枪声响起，士兵找到地方掩蔽时，我发现自己向后跌去，我想要抓住西班牙屋顶的瓷砖，瓷砖却撑不住我的体重。撞到地面前，我撑起手肘想抵消跌势，好保护我的脊椎。我陷入一片狂乱。

我从地上弹起，在尘土中翻滚。那种疼痛无法形容，我似乎半身麻痹了。我痛得满地打滚，此时居民都已经躲了起来避开枪火，士兵也跑光了。有个老妇人走出来，看到我这副惨状吓得双手乱挥。我不想被游击队当成雇佣兵抓走，于是拖着自己爬上屋顶，循原路回去找霍格兰。我掉到中庭里，疼痛又没命地攻击我。

我四肢并用，爬到一个玄关，听到一架军用无线电嘎嘎作响。这里是个简陋的通讯哨所，里头驻扎着一名士兵。我爬进那房间，用英语和他交谈，但他听不懂。我躺在房间地板上十二个小时，熬过失眠的一夜。我觉得我跌断了髋骨，但我最担心的是，万一游击队踢开门扔颗手榴弹进来可怎么办？

到了早上，枪击声停了。一个妇人和一个男孩出现在门边。她吓得大声尖叫，但很快就平静下来，还用硬纸箱做了一片夹板好固定我的左臂。终于有辆卡车开来，把我送到几天前我才送了一车伤员进去的那家医院。他们帮我裹上石膏，战事终于结束后就把我放回街上。打胜仗的士兵在游行，我在人群中看到约翰·霍格兰和那个美国女孩。

“天哪，老兄！我担心死了。”霍格兰说：“我以为你被打死了。天啊，我好高兴看到你。”

医院帮我注射的吗啡药效逐渐退去，疼痛又剧烈起来。在约翰和一位好心的《时代》杂志记者张罗下，我被运回圣萨尔瓦多市，再由菲利普·雅各布森接手，安排我照X光（乌苏卢坦没有X光设备）。我手臂有六处骨折。我被送上第一班飞机，生平第二次坐上《星期日泰晤士报》买单的头等舱座位。

我认真思索，自己到底是好运用完了，还是技术不行了。

They are like candles that no-one will put out, or stains that cannot be removed.

——Mark Haworth-Booth

第四部 任务终曲

36 特遣部队溜走了

我的健康、我的婚姻、我的记者生涯，全从萨尔瓦多开始崩坏。我要回到我的家，那一直以来都在担惊受怕，怕我会拖着不完整的身躯回去的家。我妻子以前看过我受伤，她既难受又深恐我会有何不测，看着这样的她，我也很不好过。而现在，我不只带给家人痛苦，还连累拉兰。

飞回伦敦的途中，我的心漂流在无法自拔的情绪纠结中。拉兰知道我是有妇之夫，但不知道我跟克莉丝汀有多亲近。克莉丝汀不知道拉兰的事，但我猜她已经起了疑心。我吞下更多止痛药，灌下更多啤酒，把音乐开得更大声。

在机场，《星期日泰晤士报》美术主编，也是我多年老友的迈克尔·兰德让我的精神振作了起来。他带了一个我不太熟的朋友── 文字记者大卫·布伦迪同行。两人接过我的底片后，立即把我送到密德萨斯医院。我在那里躺了一个早上，全身赤裸，只盖了一条裹尸布般的床单。接下来报社同事不断出现，愉快地打招呼，接着又好奇地掀起床单，我要制止都来不及。

“可以把我的衣服送回来吗？我不想再演偷窥秀了。”我终于忍不住了。

然后有个访客在我等待时走了过来，我看到那人是拉兰。我俩的秘密似乎要公开了。

我髋骨没破碎，但几根肋骨像枯枝般折断了，造成我半身麻痹。我的手臂拖了将近两年才恢复堪用的灵活度。

我回到一个不快乐的家，妻子已经发现我和拉兰的婚外情。我该做个了断，但我无法放弃她或孩子。我们一同住在我们携手建立的家园里，我和家人以及家园间的纽带还十分坚实。我犯了很多男人犯过的错，我放任自己和别的女人相爱。这是我情绪上的野蛮期。

不久，我对工作也焦躁了起来。福克兰群岛（阿根廷称马尔维纳斯群岛）危机已经爆发，我手臂却还包着石膏，像一只折断的寒鸦翅膀。令我不安的是，竟然没人和我联络这件大事，于是我打电话到办公室。

“听着，我要采访这件新闻。”我说。

“好，没问题。我们要你去采访这件新闻。”我听出来电话那头有点迟疑，“你觉得你可以胜任吗？”

“是，我可以。”我虚张声势地说：“我手臂可以举到脸这么高了，也试过单手拍照，我当然可以胜任。那你能把我弄进特遣部队吗？”

“好，唐，这里每个人都会支持你。我们会尽力把你弄进特遣部队。”

我们处于撒切尔时代的第四个年头，杂志现在归默多克新派任的彼得·杰克森管理。编辑政策已经不倾向刊登太多苦难的新闻摄影题材，而更偏向软性的领域，例如消费性商品与时装。迈克尔·兰德等杂志社老同事还坚持着，但也撑得很辛苦。

有一天，迈克尔打电话来说：“我们有个难题。”

“什么事？”我说。

“我不知道该怎么说才好，但办公室真的有场战争。杰克森把你的萨尔瓦多报道拉下来了。”

我说：“他不能这么干，他不能扔掉那些萨尔瓦多照片，否则我就辞职。”

“杰克森说，福克兰的特遣部队已经开始集结，随时会有‘英国’士兵战死，所以他不想刊登垂死的萨尔瓦多人。”

“那只是借口。”我说。

特遣部队还要等上几周才会和敌军交锋，搞不好根本不会。总之，萨尔瓦多人已经阵亡，届时才阵亡的英国士兵几乎不可能挤下他

们的版面。那些萨尔瓦多照片是付出代价才拍到的。我到办公室和菲利普·奈特列和史蒂芬·费伊这两个朋友讨论，我踱来踱去，像头生气的狮子。岌岌可危的不只是我的照片，还有原则。如果战地摄影记者拍回来的作品出于非摄影原因被弃而不用，以后你就不能期待还有人愿意出门去冒生命危险。

我在盛怒之下打出辞呈。奈特列大叫："你在干吗？不行，不要辞职，千万别这样，这么做太愚蠢了。去找弗兰克·吉尔，想办法和总编辑协调。"

即便有他的善意劝告，我还是直奔高层。总编辑外出，我就把辞呈塞入他上锁的门底下。

吉尔很快就叫我去见他。他拉了拉衣服，伸直袖口露出劳力士金表，好像有什么话难以启齿。但在这件事情上他很有雅量，他在寻找解决之道，想要阻止我落入自己的情绪陷阱。

他说："我不会答应让你辞职，我们需要的是某种协调。先别慌，这件事总能解决。"我们达成协议：他们会刊登我的报道，我则收回我充满火气的辞呈。

但杰克森还是要贯彻他的意志。迈克尔·兰德用我的萨尔瓦多照片设计出很棒的杂志封面。版面做好了，也打好了样。杰克森却舍弃那个封面。我受够了，医生说我的手臂可能无法完全复原，也就是说，我拍照的机会可能会变少，而现在，连辛苦赢来的封面都被他扔掉。

我冒的险和我受的伤都白费了，我觉得我得到一个烂苹果奖。

我转而全心争取福克兰方面的机会。特遣部队随军记者的挑选制度是每家报社提交名单给国防部，由国防部决定哪些人可以去。之所以这么做，据说是为了限制记者人数。事后证明，还有别的原因。

我打电话到国防部："我的名字叫唐·麦卡林，我想查证一下我的名字是否在《星期日泰晤士报》的福克兰名单上。"

"是，我们知道你是谁，老兄。我们会把你的名字放在优先名单里。"我还以为自己应该早就被选上了。"没问题的，别担心，我们会

和你联络。”

他们没再联络。我可以预见特遣部队溜走了，而麦卡林无缘同行。我开始借酒消愁。我不是他们第一批要找的人，这让我很难受。在萨尔瓦多插曲的启发下，我甚至猜疑会不会是我自己的报社封锁了我。不管是什么缘故，没有任何迹象显示我将登上那些几乎是每天离港的船只。乌干达号起航了，堪培拉号离开了。我打探它们的航线。它们会先到阿森松群岛，再开往遥远的南大西洋。我心碎了。

我说服自己相信《星期日泰晤士报》故意不让我获选，很显然我不能去了。我狂乱失控，沮丧得超乎任何人想象。我想跟英军特遣部队同行，过去二十年世界上所有重要战争我无役不与，我比任何一个到南大西洋打仗的资深军官或士兵更有战地经验。

我奋力作最后一搏，到皇家战争博物馆同他们的摄影部门讨论这个状况。我知道他们派了一位女画家去描绘战役，便问他们我可否以官方摄影师的身份同行。他们很讶异我还没上船航向南方，答应尽快给我答复。答复来得很快：他们非常乐意我去帮博物馆拍照，但负担不起费用。

“付我一英镑我就上路。”我连忙说，以免他们后悔。

他们答应立即安排此事。

几星期过去，最后一艘船也离港南下了。我发电报给一些部长，也不断打电话。我知道指挥官杰里米·摩尔还没离开英国，他将飞到阿森松，搭上舰队后航向福克兰。我也知道皇家战争博物馆有一位理事是空军少将，如果他们真想让我去，他可以安排我登上摩尔那班飞机。我绷紧神经等待。

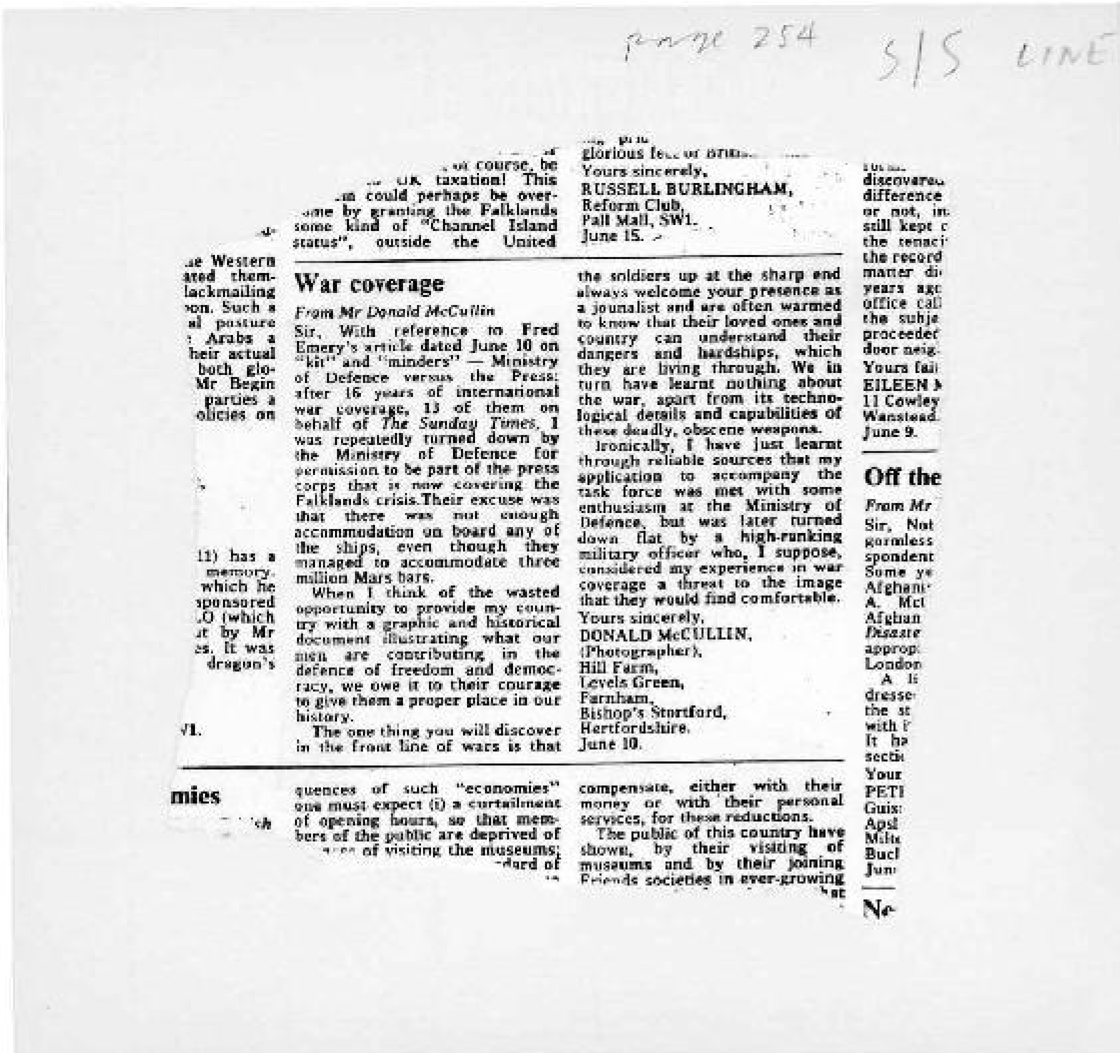
没人给我解释，事情就这样无疾而终。我变得蛮横无理，我的断臂和其余一切都让我感到极度羞辱。

然而，这种状况既不是我的断臂所引起，也不是《星期日泰晤士报》扯我后腿。直到我读到《泰晤士报》登出一篇越战老手福瑞德·艾莫利的文章，才发现真正原因：他们选中的特遣部队随军记者大多数都没经验，这种策略是用心设计过的，好严密管制信息流通。

我后来得知，我的名字本来已经列入国防部的记者名单上，但被高层给剔除了。到底是被谁剔除的？最后去成的记者中只有独立电视新闻台的迈克尔·尼科尔森和《标准晚报》的麦斯·哈斯丁称得上资深、有经验，他们的表现无懈可击。麦斯懂得如何把自己弄进去，并把报道送出来，这点没几个人办得到。那已变成英国的新闻审查高墙。福克兰战役没能好好被记录下来，至今仍是，连皇家战争博物馆都如此，更别提《星期日泰晤士报》根本没有摄影记者到现场，只有一位文字记者约翰·薛利。整场战役里只有两位摄影记者，其中一个还是情报员。

我写了一封信给《泰晤士报》，这很不像我的作风，但我非常生气。我口述给克莉丝汀打字。我觉得我已凭自己的鲜血挣得采访福克兰的权利，我曾在萨尔瓦多流血，我曾在柬埔寨流血，但轮到我自己的国家时，他们认为我的血不够好。我宁愿为英国流血，在福克兰流血，与我国的军队一同流血，但那支军队否决了我。

那是名誉问题。我觉得我被自己的国家给羞辱了。我彻夜难眠，四十六岁的男人枯坐流泪。当新闻公报和新闻稿开始从福克兰传回来时，我喝得醉醺醺，泪流满面。



... of course, be ... UK taxation! This ... could perhaps be overcome by granting the Falklands some kind of "Channel Island status", outside the United ...

... glorious ...
Yours sincerely,
RUSSELL BURLINGHAM,
Reform Club,
Pall Mall, SW1.
June 15.

War coverage

From Mr Donald McCullin

Sir, With reference to Fred Emery's article dated June 10 on "kit" and "minders" — Ministry of Defence versus the Press: after 16 years of international war coverage, 13 of them on behalf of *The Sunday Times*, I was repeatedly turned down by the Ministry of Defence for permission to be part of the press corps that is now covering the Falklands crisis. Their excuse was that there was not enough accommodation on board any of the ships, even though they managed to accommodate three million Mars bars.

When I think of the wasted opportunity to provide my country with a graphic and historical document illustrating what our men are contributing in the defence of freedom and democracy, we owe it to their courage to give them a proper place in our history.

The one thing you will discover in the front line of wars is that the soldiers up at the sharp end always welcome your presence as a jounalist and are often warmed to know that their loved ones and country can understand their dangers and hardships, which they are living through. We in turn have learnt nothing about the war, apart from its technological details and capabilities of these deadly, obscene weapons.

Ironically, I have just learnt through reliable sources that my application to accompany the task force was met with some enthusiasm at the Ministry of Defence, but was later turned down flat by a high-ranking military officer who, I suppose, considered my experience in war coverage a threat to the image that they would find comfortable.

Yours sincerely,
DONALD McCULLIN,
(Photographer),
Hill Farm,
Levels Green,
Farnham,
Bishop's Stortford,
Hertfordshire.
June 10.

... quences of such "economies" one must expect (i) a curtailment of opening hours, so that members of the public are deprived of ... of visiting the museums; ... compensate, either with their money or with their personal services, for these reductions.

The public of this country have shown, by their visiting of museums and by their joining Friends societies in ever-growing ...

唐·麦卡林**1982**年**6**月**17**日写给《泰晤士报》的抗议信，他希望报道英国与阿根廷在马尔维纳斯群岛（福克兰群岛）的冲突，但被英国国防部拒绝

37 临界点

另一场战争把我从过量伏特加和自怨自艾中给救了出来。特遣部队在南大西洋集结时，一场新的冲突在黎巴嫩爆发了，那是我多年来频频出入的国家。

不可思议的是，这一次，以色列要在贝鲁特市区内对巴勒斯坦人发动战争。

我要进去那里得冒些风险。在东贝鲁特，有份冲着我来的格杀令依然有效，而要进入西贝鲁特也没别的快捷方式。机场当然关闭了，我只能赶快从塞浦路斯的拉纳卡港搭船到贝鲁特，但那班船是在朱尼耶港靠岸，也就是东贝鲁特的北部。

那是一趟令人坐立难安的航行，由一个孔武有力的金发妇人和她的伙伴掌舵，船名“方舟号”。我觉得我需要一艘方舟，我仍然浑身是刺。排队时，我和一个在我前面插队的黎巴嫩人大吵一架，这实在是不智之举。入夜后我睡着了，那个被我惹毛的黎巴嫩人问金发妇人我是谁，我要去哪里。他宣称他想补偿我，要邀我到他家。我完全不相信他的鬼话。

金发妇人对我交代了这件事之后，我跟她说：“在我听来，他比较想宰了我。”

上岸、出示护照、穿越东贝鲁特到西贝鲁特，我步步为营，但基督教长枪党似乎已经忘了或不再追查我在夸兰提那得罪他们的事，他们让我通过。我住进海军准将饭店，遇到我在新几内亚时期的老友托尼·克里夫顿，他为《新闻周刊》采访以色列的行动。我到达时以色列军队已经进城。

以军在这座悲惨城市的作为实在令人难以理解，他们以燃烧弹轰炸市区。儿童被烧死，大人受了伤，西贝鲁特的市民处于枪林弹雨之下，一切都让人难以忍受。

我们每天赌命，四处奔跑，设法在这种攻击中拍照。有一天克里夫顿和我动身前往他的办公室，一轮炮弹与火箭筒在我们前方炸开来，我们弃车奔向路旁一栋建筑寻求掩蔽，然后躲到楼梯间底下。炮击稍停时，我们探头看到妇女和儿童在烧毁的汽车残骸间奔窜。我们跑回饭店，一找到掩蔽物就靠了过去。

一个记者告诉我们："真是奇迹！幸亏你们还没到《新闻周刊》大楼就回来了。两枚炮弹直接打中它。其中一枚没爆炸，还躺在托尼的办公室里。"

以色列的主要目标应该是巴勒斯坦人的萨布拉与夏蒂拉两片难民营，用意是至少要摧毁阿拉法特的大本营，最好把他本人也杀掉。但轰炸的范围又太广了，看来像是要把整个西贝鲁特都炸成废墟，若没办法全部炸毁，至少要尽可能轰个千疮百孔。外头有些关于以军新式炸弹的奇怪流言，有种炸弹只要一枚就可以吸光空气，使水泥建筑物倒塌。燃烧弹的成效就毫不神秘了：它可以把人变成枯干焦黑的躯壳。

记者在采访此类悲惨景象时还得面临绑架的威胁。绑架不常发生，但危险性越来越高，而且完全跟政治无关。贝鲁特从不曾如此缺乏法纪，这座城市已成了强盗、骗徒与杀手的巢穴。海军准将饭店里现在到处都是这类人，他们压榨媒体，把底片带到大马士革，再勒索几百几千美元。

有个英国电视台采访小组的本地司机死于炮击，他兄弟来到饭店，拿苏联步枪押走电视台记者与摄影师当人质，以赔偿金的名目勒索赎金。电视台最后付两万两千英镑救人，据说那名兄弟拿那笔钱买了辆奔驰轿车。

但这些风险和市民的苦难相比就显得微不足道。一家精神病院遭到轰炸的惨状令人难以置信，但却是我亲眼所见。

我被带到萨布拉地区一间半毁的建筑物，距离任何一座巴解营地至少都有半英里远。虽然屋顶挂着两面旗子—— 白旗和红十字会旗，还是遭到大炮、火箭筒和海军舰炮的攻击。炮弹像下雨般落在医院里，躺在病床上的人，有些病人被炮弹碎片打死，有些身上扎进了玻璃碎片。多数医护人员已逃离，只剩最勇敢的两个人。现在是受伤的

疯子在照顾疯子。战火切断了援助，他们就这样熬了五天。有个失常的妇人不断走到我面前，以为我是先前那位法国医生。她抱着一个小儿麻痹症孩童不断对我说：“我该去哪里啊？先生，我该怎么办？”

病房里的儿童被绑在床上，床被推到房间中央，以免遭炮弹与碎片击中，他们如今躺在自己的排泄物中，上头布满苍蝇，同时修女急着四处张罗。这里有几百个病人，却只有两个医护人员。

一位修女带我去看她们最无助也最懵懂的孩子。修女把他们安置在医院里最安全的地方：大楼中央一间没有窗户的小房间。那景象十分吓人，好像两三窝刚出生的老鼠躺在地板上。这些儿童都患有严重的先天性缺陷，盲眼、大小便失禁、畸形，有些是唐氏症，都在自己的排泄物中蠕动。

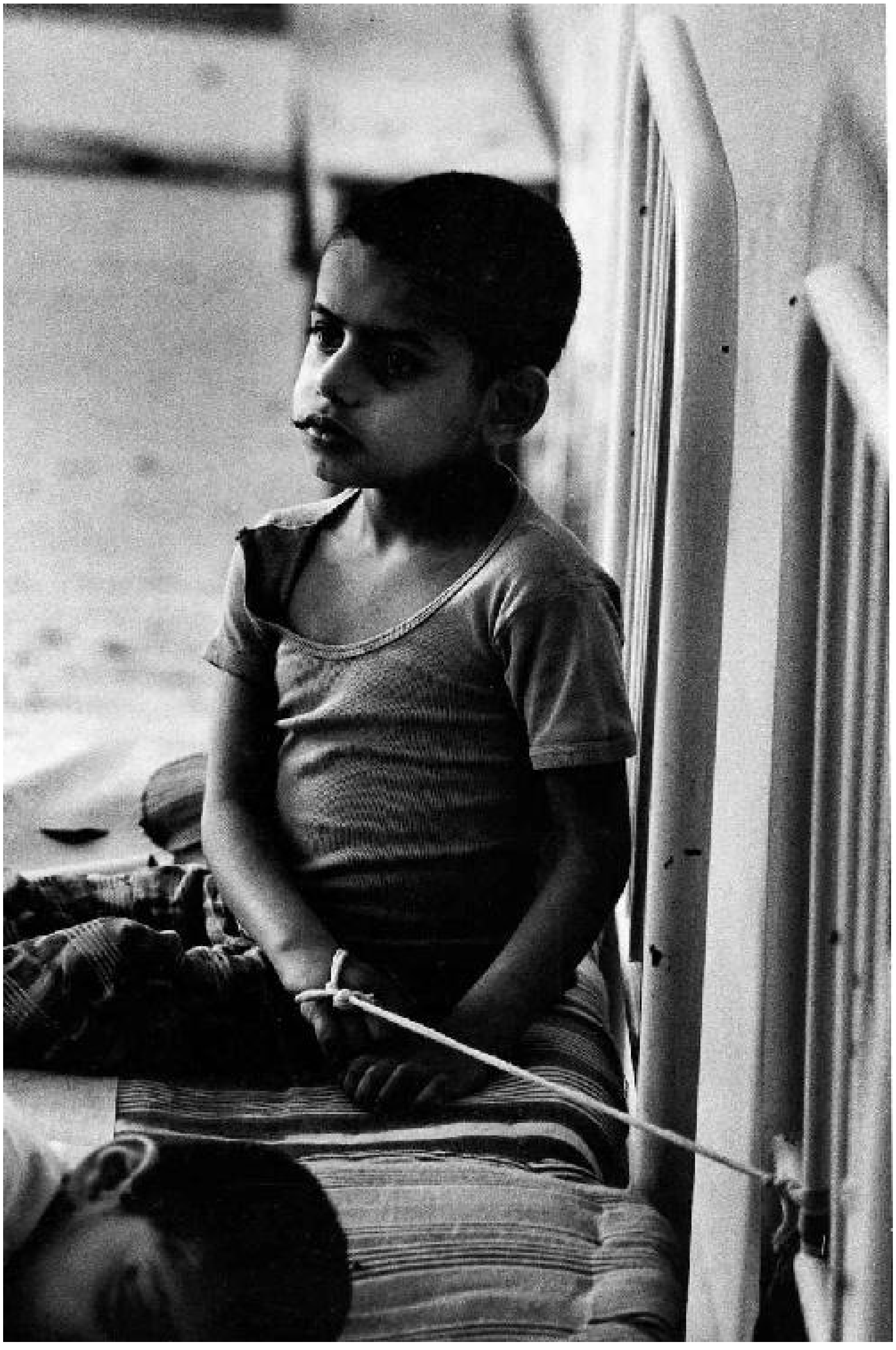
那位修女说：“轰炸开始后，我们所能做的，就只有把他们放在这里。”

我到老年病房拍更多照片。有一位年迈而高贵的病人走过来对我说：“怎么会发生这种事？ 那些精神正常的人都失去良心啦？”

炮击造成二十六个病人和工作人员死亡和重伤，我永远不会忘记在那座医院看到的一切。

那家精神病院遭到炮击后不久，一大片现代公寓遭炮弹直接命中，当时我人也在现场。那片昂贵的街区住的都是最富裕的人。那是贝鲁特一连串无止境的恐怖事件之一，但就像那座精神病院，都重创了我的心。

被绑在精神病院病床上的儿童，贝鲁特，黎巴嫩,**1982**年



被绑在精神病院病床上的儿童，贝鲁特，黎巴嫩,1982年

所有媒体队伍都出现了，因为大爆炸就发生在海军准将饭店附近。以色列人之所以轰炸这里，应该是为了阿拉法特。他在市区有几间“安全屋”，其中一间可能就在这里。他不定时出没这几个地点，通常带着众多警卫。以军企图以火力摸出他的行踪。

他们在西贝鲁特有许多密探乔装成摊贩或清洁工，有个老人在街角卖水煮蛋，看起来头脑简单，原来是他们的前锋指挥官。这些密探后来都冒出来帮忙协调以军的攻击行动。

等我们到达爆炸现场，一切都已夷为平地。整栋建筑物都崩塌了。人们正在扒开混凝土。有名男子半个身子挂在建筑物的残骸外，他还活着。他被拖出来。我们呆站在那里，不知如何是好。

忽然传来一阵蹒跚的脚步声与令人毛骨悚然的尖叫哀嚎，一个大块头的丰满妇人从角落走来，爆出难抑的悲痛。男人想要安慰她，想要在不碰触到她的情况下拉住她。在中东地区，你不能碰触别人的妻子。但我因太过震惊而变得迟钝麻木。我做出自己几乎不曾做过的事：笨拙地拍了她一张照片。那女人带着歇斯底里的狂怒朝我冲过来，还有一个拿着9毫米手枪的巴勒斯坦人想从我受伤的那只手中夺下相机。接着那名妇人开始打我，她撞向我，朝我全身又捶又打。一时之间，我变成围攻这城市的所有罪恶的化身，连我自己都有这种感觉。我觉得不管合理与否，我都应该接受这个处罚。

几个钟头后，在海军准将饭店，有个记者靠近我，他说：“那妇人……”

我说：“别谈这件事，别跟我说。”

他先告诉我她的处境以及她愤怒的原因。别的记者问她为什么打我，她说出她的悲惨遭遇，她全家人怎么死于那栋遭到轰炸的建筑物。

接着他告诉我之后的故事：“她在讲她的遭遇时，一颗汽车炸弹爆炸了，就在他们站着的地方，大家都毫发无伤，她却当场毙命。”

那是我最后一件严肃的战地任务。对我来说，战争的终极意象，便是那位伤心欲绝的妇人和萨布拉精神病院孩童的悲惨遭遇。但当时我还很惘然，因为我自己也陷入自作自受的悲惨处境。我做了我痛苦的一生中最痛苦的一件事，我现在觉得那也是我所做过最卑劣的恶行之一，我受创的程度不亚于看着我父亲过世。我离开家人，开始和拉兰同居。

在那种状况下，没有人快乐。我必须选择放弃拉兰或放弃家庭。但我觉得我别无选择，即使妻儿都在我们家的门口哭泣。我在黑暗中沿着M11公路开车到伦敦，忍住不回头看。

没多久我在萨默塞特买了栋房子，拉兰和我全心全力布置，在花园埋头苦干。我们一起到世界各地旅行。我们待在伦敦的时候，电话也响个不停，都是精彩活动的邀约。我们谈到生小孩的事，现在似乎是最佳时机，但良心的阴影尾随着我，即使妻儿都已逐渐原谅我。

我休息了一段时间，不是想放弃工作，而是想让我生命的动乱平静下来。当我回到报社时，接到和诺曼·刘易斯搭档的另一件任务，光是接到这件案子就足以使我对职业生涯重燃希望。我们在拉丁美洲共处的时光留给我许多愉快回忆，每天工作结束后，诺曼常躺在吊床上远眺委内瑞拉的草原，我在他的伏特加杯子里放点青柠（我从印第安人那里摸来的）。在这美丽而孤独的地方，我看着他安静而满足地喝着酒，度过我生平最快乐的一段时光。

但接下来的任务却很难堪，令人失望。越南人正全力准备庆祝全国统一十周年的庆典，但可以预见西方记者获准入境采访的机会不多。不过诺曼很肯定他们会通融一下，他的资历显示他长期以来都支持越南统一，不管是哪种政治制度都无所谓；我则有幸曾被奄奄一息的南越政权赶出西贡。

越南人拒绝发签证给我们。受排斥的感觉虽没福克兰那么强烈，但仍是不折不扣的排斥，让人很不好受。一如先前那段沮丧的日子，我回到黎巴嫩，那里依然烽火连天。但这回却是闹剧一场。

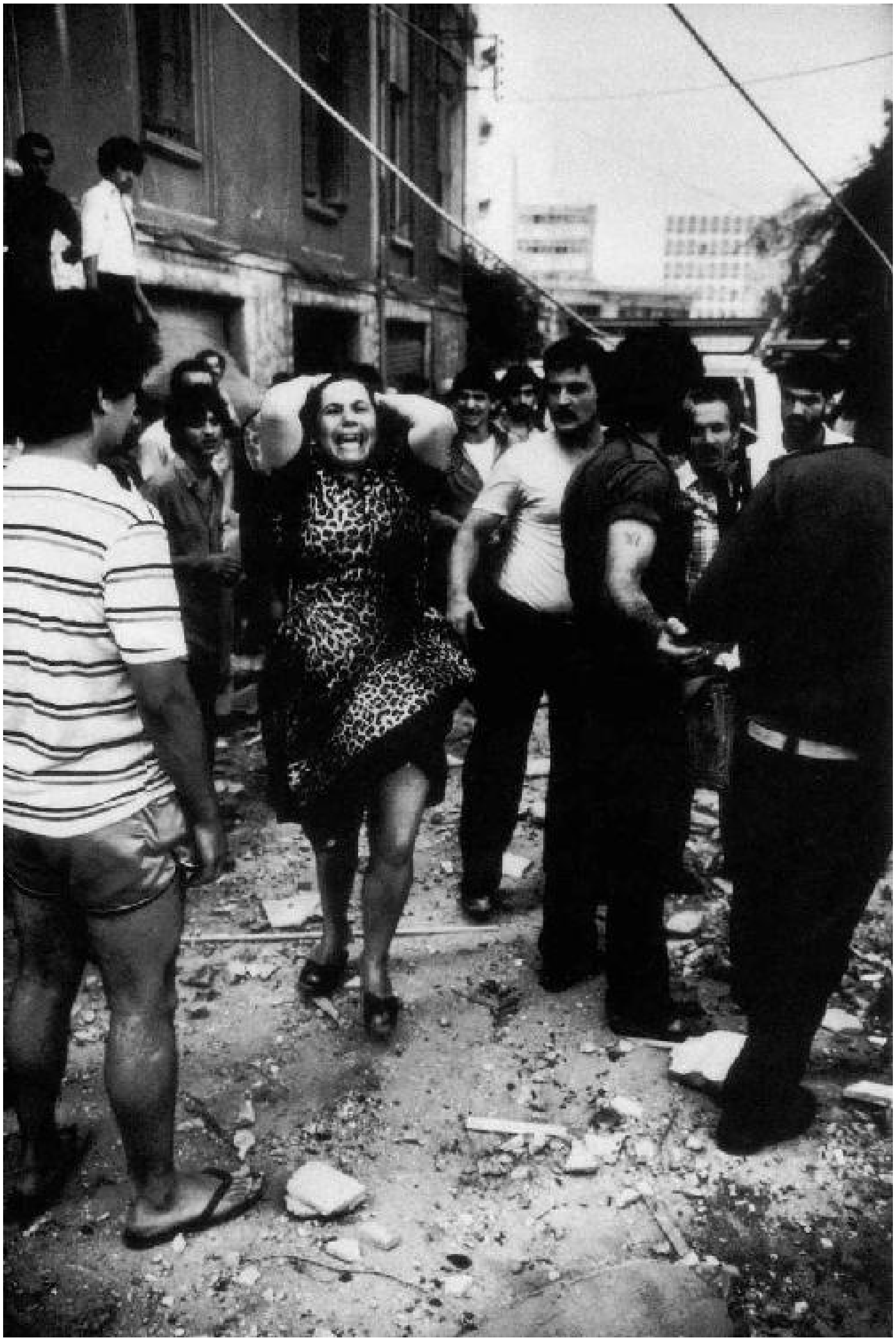
美国有艘战舰才刚从后备部队中被征召出来，架上17英寸炮弹轰击德鲁兹派人，黎巴嫩基督教军队的圣战也在舒夫山区打得如火如荼。大卫·布伦迪和我站在亚历山大饭店屋顶上观赏这场百万美元的烟

火秀，一察觉有曳光弹朝我们射来，就躲到电梯通风井的混凝土墙后。

前往舒夫之前，黎巴嫩的奥恩将军为我们做了一次私人简报，但大卫一直盯着将军桌子上的发条玩具看。他完全无力抗拒。大卫无法自拔地迷上了发条玩具，他眼睛还是看着将军，一面却偷偷伸出长长的手臂，心不在焉地给玩具上发条。它忽然蹦出他的手心，在简报桌上到处乱跳。大卫像一只发疯的大猫般扑向它、制止它。将军若无其事地继续解说。

在舒夫山区，陪同的军官带我们远离前线，不过大卫对发条玩具和危险地带的迷恋从不曾稍减。其中一个地方便是萨尔瓦多，几年后他在那里遇害。

以色列炮击后的精神病院，贝鲁特，黎巴嫩，**1982**年



歇斯底里的黎巴嫩妇人，贝鲁特，黎巴嫩，**1982**年**9**月

38 地球上最险恶的地方

鲁伯特·默多克接掌《星期日泰晤士报》后开始大力整饬，到了1983年底情势变得更不妙，终于要换掉总编辑了。弗兰克·吉尔这旧政权的遗族被迫提早退休，让位给年纪不及他一半多一点的新人。

安德鲁·尼尔，当年三十四岁，不过看起来要老得多，传闻在默多克心中是总编辑的第一人选。据说他是被派来重整报社，让那些愿意听命于默多克的人忙于活在戒慎恐惧中，更要那些不顺从的人滚蛋。该理念用企管词汇来说，就是要除去一切不适用的资产，打造出人事更精简、配合度更高、更有获利能力的企业。

我没有机会体会尼尔的新官上任三把火，因为杂志很仁慈地把我派去“地球上最险恶的地方”。

在这项计划中，我和西蒙·温切斯特要一起找出最符合该形容词的地方，然后去探险。最险恶的地方，显然非众多非洲共和国莫属，这些国家有源源不绝的库存不断供应领导人新血，但是难就难在敲定哪一个国家。最后我们决定由赤道几内亚共和国的费尔南多波岛（现称比奥科岛）胜出。如同西蒙后来所说，该国的独立“已经把人间炼狱转型成彻头彻尾的地狱”。

该国长久以来都在阿明风格的大人物统治下，才刚脱离魔掌没多久。之前的疯狂领袖弗朗西斯科·恩圭马来自法恩族，曾发动暴动反抗西班牙统治。他当上赤道几内亚的总统后，以恐怖、迷信和专制法令统治全国，屠杀无数民众和十二个他任命的部长。他妻子梦尼卡逃家后，他颁布一道法令，禁止任何新生儿取名梦尼卡。恩圭马倒台之后，人民的生活也没怎么改善，一份联合国的报告简洁而准确地描述这个国家“彻底瓦解”。费尔南多波岛上的庄园生产过剩，听任可可豆因无人采收而熟透烂掉，老百姓却在街上挨饿。触目可及尽是贫穷与失序混乱。西蒙和我在那里待了两星期，晚上大多睡在仓库地板上，吃的是香蕉和炖老鼠肉。

重回文明世界令人松了口气，但回到伦敦后不久，我与拉兰参加一场晚宴，我开始觉得身体异常，极为不适，只喝了一杯红酒就醉倒了。她带我到当地一家医院，医生诊断我只是反胃，然后就叫我回家。因为拉兰坚持己见，我才没死于脑型疟疾。她最后带我到热带疾病医院查出真正病因并做治疗。同时间，西蒙·温切斯特也在牛津住进医院的隔离病房，饱受同一种费尔南多波岛传染病的折磨。

当我恢复过来，神志清醒时，安德鲁·尼尔已统治了《星期日泰晤士报》四个月。此处正在上演与赤道几内亚相差无几的戏码，失序混乱四处蔓延。主管换人，记者抱怨文章被删或改写，强制规定政治路线，摄影记者哀叹编制缩小。

资遣办法也拟出来了，很多人忙着申请，以赶紧远离这个欺压他们的当权派。每天都有人在收拾桌子，显然尼尔有本空白支票簿可对付哈利·伊文思的老班底，以他自己的、更能服从默多克想法的人马取而代之。

我跟总编辑没发生私人争执，但看到很多亲密战友甚至在尼尔大屠杀之前就离开了。詹姆斯·福克斯和弗朗西斯·温德汉已辞职写书去，菲利普·雅各布森和大卫·金成为自由撰稿人，亚历克斯·米切尔变成英国托洛茨基主义的先锋，而五十岁的墨瑞·塞尔移居东京建立新的家庭。我已经很习惯看着同事离去而自己却还待在同一个地方，但我也是新管理阶层似乎看不太顺眼的前朝老臣。我或许不是你眼中的“员工”。大体上来说，我做自己的事，而在以前，报社的事也就是我的事，而且我是以非常投入的方式埋头苦干，有人会觉得太投入了。我一直以来都被报社视为一大助力，而这一点，我也看不出有什么道理要改变。我不觉得自己威胁到尼尔，也不觉得他会把我当成眼中钉。经营报社没我的事，虽然和所有累积了太多经验的报人一样，我会在报纸搞得太离谱时说句话。但新王朝实在没兴趣听老人唠叨。

我们彼此相敬如宾，这维持了一段时间。尼尔和我在走廊相遇时会勉强朝对方挤出微笑。我不觉得他是个有魅力的人，但我也不觉得魅力是总编辑必备的特质。要经营一份伟大的报纸，个人魅力并没有多重要。但我开始因他缺乏魅力而生出一堆疑问，尤其在我的领域内。世界各地将发生大事，但我就是不会被派出门。我也自行提案，例如采访埃塞俄比亚的饥荒、南非的骚乱，但报社就是不派我去。

任务日渐稀少，这倒不意外。尼尔很早就把所有杂志职员集合到他面前，说明今后的方式。有个朋友参加了那场会议，我回国后向我总结会议的信息：不再有挨饿的第三世界婴儿，增加成功企业家的周末烤肉。那就是未来的报道方向。

一开始干摄影记者时，我相信若我让自己的作品政治化，作品会受到伤害。到头来我发现，因为我一直站在受害者与弱势者的立场，我的作品中只有政治，此外什么都没有。它变得如此政治化，我发现，单是为了争取拍照的机会，我就得恶斗一场，而且我已经打输了。

我变得非常不快乐，我没有在做那些令我出名，而我也有能力做的工作，只是在办公室东晃西逛，漫无目的地游荡，满肚子牢骚。

有天晚上我和一位美国朋友碰面，主编剑桥大学文学杂志《格兰塔》的比尔·布福德。我们坐在苏荷区小小的意大利餐馆里，吞下难吃的通心粉和难喝的红酒。他想要采访我，并刊登许多我的照片。

我把自己对《星期日泰晤士报》的感觉一股脑儿全说了出来。我告诉他，我觉得我的创作生涯已经结束，他们现在只想搞出一本关于休闲与生活方式内容的杂志，我现在只能穿着猎装四处观望，而狩猎本身是永远不会举行了。

以下文字出现了，一针见血：

> 我还在《星期日泰晤士报》工作，但他们不用我。我在办公室里懒散地消磨时间，不明白我为什么待在那儿。那份报纸已经全变了，它不再是报纸，而是消费类杂志，和邮购目录没什么两样。我能做什么？拍摄猎装？采访某个女性机构的茶会？最近办公室里有人说我该想想新的工作方式，“你该学学怎么用闪光灯，因为我们不想再使用那些照片……”人们开始排斥，至少是无视我那种照片。他们似乎很高兴媒体朝那方向发展，他们肯定不需要我给他们看我那令人不愉快的照片。我该放聪明点：对一个听到你的死讯时连眼皮都不眨一下的报社老板，卖命有什么意义？

几天后《格兰塔》出刊，《卫报》的每日专栏也转载了我觉醒的报道。迈克尔·兰德打电话到萨默塞特找我。

“我想你应该马上搭火车过来。尼尔看了那篇文章，正暴跳如雷。”

“你觉得没戏唱了吗？”我问他。

“或许如此吧。”他答道。

我到达《星期日泰晤士报》后直接去找总编辑秘书乔安妮·托马斯，我跟她说：“安德鲁应该想要见见我。”她要我给他几分钟准备一下，接着就来了：“你好，唐，请坐啊。”

尼尔说我该卷起袖子做做事了，我觉得他措词有点不得体，但还是礼貌地回应。我提到我曾提出极具新闻价值的题材，却被否决了。对话一直在原地打转，因为我很快就明白，尼尔根本没兴趣和我讨论，他要我滚蛋。他要我滚蛋是因为我惹麻烦，我令他难堪，像是沃尔特·罗利爵士[1]那样，是上世纪的遗老，必须处决，好让一切井然有序。

他只想诱导这场对话，好让事情结果如他所预期。当他叫一个杂志的中层主管加入我们冷漠的协商时，我心里已经有了答案。若他真想进行一次“卷起袖子干活”的讨论，想问我能为杂志做什么，他应该叫迈克尔·兰德进来，他是全国最好的美术主编，已经处理我的照片二十年，而且人就在走廊那头二十步远的地方。

这场三人游戏进行了一会儿，我说杂志需要恢复活力，尼尔反驳道，喔，我们不会那么做，它已经不是那种杂志，我们再也不需要那种东西。

我们谈不出什么结论。我说：“那么，我不想每六个月就被拖进你的办公室，听你一派胡言说我工作不力。”

于是尼尔打开天窗说亮话，说出他长久以来的主意："我想讲件关于你的事，我不喜欢有人领着薪水又批评报社，所以我觉得你该离开。"

他看了看那个中层主管，又重复那句话："是的，我觉得你该离开。"

我站起来，"这对我来说够清楚了。"我说完话就扭头走出那房间，直接去找迈克尔·兰德，跟他说："嗯，没戏唱了。"

我永远离开了那间我服务了十八年的报社。

---

[1] 沃尔特·罗利（Sir Walter Raleigh,1552—1618），英国著名探险家及历史学家，率众前往北美在现位于北卡罗莱纳州的罗阿诺克（Roanoke）建立了白人定居点，这是英国在北美的第一块殖民地，北卡罗莱纳州首府罗利市即以他的名字命名。

麦卡林，印度尼西亚，**1980**年代，摄影：马克·尚德

39 黑暗之心

我离开报社，进入冰冷不安的世界，成了中年失业、没有客户的摄影记者。

有某种震波撼动舰队街，而且不只是舰队街，整个杂志界都受到波及，非正式地宣告新闻摄影已死。那是货币主义盛行的1980年代，他们再也不要战争、恐惧与饥荒的震撼照片。他们要风格，他们追求属于消费者的影像，没有哪种营销手法会希望他们的产品广告旁有个埃塞俄比亚或贝鲁特的濒死儿童。现在他们不用担心，报纸也站到他们那边了。

就我对新闻学的认识，家庭用品的营销不太可能成为推动我前进的动力。我历经了那么多战争与旅行，也不想从头来过，跑去捕捉花园宴会与名人，白天晚上随时待命，听某个图片编辑来电说："唐，你可以从甲地到乙地拍丙吗？"然后我就得冲出门去，像那些骑着机车满城跑的跑腿小弟。

冷峻的年代迎面而来，我企图以虚张声势的浅薄信心迎向前去，那种信心曾带领我度过危险时刻。在内心里，我是个失去自我认同的人，我过去的所有训练都是向外寻找，审视地平线，找出新故事来报道。但忽然间我被迫探索内心世界，那里头潜伏着古老的黑暗，还有我破裂的婚姻带来的新愧疚感。

我尝试制作电视版的《归乡》。那些黑白静照在书页上展现了巨大力量，而小屏幕需要动作，照片怎么样都很难转换成适当的影像。在这剧变的时刻，我的想法也无法整合为脚注。况且，这条《归乡》之路我已经走过了，呆板地重走旧路从来就是不智之举。我觉得我像是奥恩将军桌上的发条玩具，被上紧了发条演戏。

一开始，和拉兰一起生活就像首田园诗歌。但尽管我们联手做了些惊人之举，我却没什么成就。我窝在诺丁山公寓，等待负担家计的人回家。在《星期日泰晤士报》的日子一结束，我就无所事事了。我

失去使命，我很孤独。两个家庭的开销耗掉我大部分的遣散费，我手头拮据，虽然拉兰慷慨得无法想象，但对我这种人来说，没有比让别人付账更糟的事了。我是个老派的人，担任接受的一方让我觉得不舒服。我故意抢着付餐厅的账，但没了固定收入，我知道再也不可能维持那种生活方式。

同时，我也被改头换面，成了另一个人。我喜欢扮演以往那个不显眼的人物，全身陆军装备，头戴钢盔，穿上皮靴，扛着行囊，然后跳上飞机，踩过泥巴。我精力充沛，我要当那种人，现在我被打扮成别种东西。我被人说服购买礼服。我们参加一场晚宴，有个人说你可以在哈克特买到礼服，但无论你买什么，就是别买死人的鞋子。哈克特是间高档二手货商店，有钱老爸暴毙后，女儿会把他的家当拿去那里卖。

因此我现在穿着死人的礼服四处逛。我不知道那和我在越南穿上战死士兵的防弹夹克有何不同，但就是不同。入夜后，我到这些可以拒绝客人上门的高级餐厅，穿着那件礼服的是另一个人，不是以往那个唐·麦卡林。我只是把它穿出门晾一晾，为了那个死者，为了让他的形象活着。

我真正的自我已经溜到别处。我在探索风景时找到新的安宁。我发现风景具有疗效，就像刀背。你可以用手顺着刀背摸下去，却不会受伤。你可以触摸它，而不会流血。我也在探索远方时发现另一种安宁。我和朋友马克·尚德[1]一同旅行，住进原始部落，睡在草堆上，涉过河水，丢掉我内心的垃圾。我和拉兰在我们萨默塞特的家里工作时，找到了更大的安宁。我们后来生了一个让我全心钟爱的男孩，我们叫他克劳德。

但这一切都要花钱，我需要工作。最讽刺的是，我发现最好接的案子来自把我赶出新闻界的敌人——广告，酬劳高得惊人，我在一天内赚到的钱比我为《星期日泰晤士报》奔波战场两个月挣的还多。

他们之所以找上我，是出于很怪异的原因：现实从报纸溜开后，偷偷跑进了广告中。他们称之为“伪现实主义”，追求的是表面风格，而不是本质。他们只要一丝现实感，就如同他们只要一丝怀旧气氛，就如同后现代建筑用了带有一丝古典主义的门廊。

我使出浑身解数拍摄广告作品，就像我做新闻那样。有时候我觉得那还挺值得的，特别是做公益广告的时候。但有时为了艺术效果，我被迫要安排出那种我在真实生活中冒死踏过的场景，还要指导演员演出，那就非我所愿了。

本质上，我还是个报纸动物，只是被迫接下许多不甚中意的工作。我现在拥有世界上最美丽的房子，但我得离家去拍摄我常觉得荒唐的照片。如果你问我，那些工作带来什么精神上的满足？我得说，几乎完全没有。为了这个缘故，我逃到萨默塞特的风景里，逃到国外。

然而，我内心之所以蒙上阴影，这一切却不是真正的主因。那阴影来自别的事，截然不同也极端恐怖。那件事让我知道命运女神已经完全离弃我。我现在还不是死人，我患上失眠症，睡不着，吃不下。我控制不住脾气，其实我在生气。我在生气，因为过去那两年，就要沉入我的个人历史中了，就要沉入所有可怕的岁月中了，而那是最糟的事。

麦卡林的女儿，**15**岁时的杰西卡，生于**1966**年

事情的起点是1987年7月一个宜人的日子，我在萨默塞特的暗房里工作，电话响了。我有预感。我的意思是，电话机只是一具电话机，但它响一声就足以摧毁你。我离开暗房接电话时，我想到的是，该死，我必须走进光线中。

我待在暗房时不喜欢走进光线中，我喜欢黑暗的密实感，那使我觉得很安全。暗房是非常适合人待的地方，它像是个子宫，我觉得在那里面有我需要的一切，我的心灵、我的情绪、我的激情、我的药水、我的相纸、我的底片，还有我的方向。在暗房里，我是完整的我。

我走入宜人的天气里接电话，是我女儿杰西卡打来的。

“我恐怕得告诉你一个坏消息，妈的腿变得很奇怪，好像麻痹了。昨天在家里的花园发生的，她好像出了什么很糟糕的事。她不能走路，她已经去看医生了。”

她听起来很忧虑，我打回去时她说：“妈的手也变得很奇怪。”和女儿讲完话后，我放下电话，进入暗房。它成了我的替死鬼，那个暗房，那一天。我打开所有的灯，倒掉所有的药水，泡了一杯茶，在房子里不停走来走去，想尽办法不要从这些现象推断出结论，也不要联想到我在所有战争中看到的脑伤。

---

[1] 马克·尚德（Mark Shand，1951— ），当代旅游文学作家，对巫毒教及印度传统文化有极高兴趣，着有《骑大象走印度》（*Travels on My Elephant*）及《丛林诡计》（*Skulduggery*），后者的照片即由麦卡林提供。

麦卡林的儿子，**13**岁时的亚历山大，生于**1968**年

40 爱与死

有个叫迈克尔的朋友照顾着克莉丝汀，他受过良好教育，很具魅力。他打电话跟我说："情况恐怕非常糟，我们去看过哈雷街的专家，他告诉克莉丝汀恐怕是脑瘤。她在诊所里崩溃了，我们直接把她送到巴茨。"

我开车到伦敦。拉兰带我到圣巴茨医院，然后待在外面等。我看到一头蓬松金发的妻子坐在床边。

我说："我在这里。"

她说："迈克尔也会来，从剑桥回来。"

我们聊着天。她要我扶她到病房的一头，我猛然发现她的脚瘫了，二十年前和我结婚的美丽女孩一夜之间变成跛子。她拖着一只脚走，还有一只手也僵硬动不了，她其实已有一半的身体麻痹了。我美丽的克莉丝汀已经半身不遂。

我太过激动，不得不离开病房。我回到车里，坐在拉兰身边，感到彻底麻木，几乎没法使唤自己。

我和咨询师讨论。在这种情况下你无法听进太多话。我得知病情可能会日渐恶化，也可能不会。诊断的结果可能很糟，但也有些治疗方法成效惊人。他们已经确定那是肿瘤，若情况允许，他们会开刀切除，当然那是大手术。有很多事要做，需要许多测试，许多检查，许多扫描，处处都需要时间。我们应该要设法过正常生活，我已经计划要在九月带着儿子亚历山大到苏门答腊，我问道：可以吗，我们现在可以去吗？

咨询师说："什么事都说不准，我们也不知道确切的开刀日期，我一直都建议就照着计划去做吧。"

我专注在这次旅行上，好稳定那股攫住我心智的乱流。我们还没告诉亚历山大他母亲的病情有多严重，这是应她的要求。

我们惴惴不安地离开了伦敦。在前往苏门答腊西部的明打威群岛时，最后的航程是搭一艘看来最不适合航海的当地船只横越六十英里海洋。当地人说别担心，在那片海域里，他们是全世界最棒的水手，我却想起很多全世界最棒的水手都长眠海底了。

船开到一半，半夜两点钟时，我们碰上十级暴风。天空开始雷电交加，然后越来越糟。海水扑高，犹如大峡谷，就像克莉丝汀和我们家现在的状况。这些峡谷的规模既怪诞又陡峭。一道闪电打来，我往后看，看到一堵海水筑成的高墙，大概有六十英尺高，我们这艘四十英尺长的船摔入巨浪谷底时显得很矮小。我们被抛上抛下，甲板下的妇女和儿童不断哭叫。我去找船长，发现他因为无勇又无谋，已经丢下工作躲了起来。他倒在甲板上，不是昏倒就是睡着了。我们跌跌撞撞地爬到他身边，叫醒他。暴风肆虐了一整晚，我开始相信自己把儿子带来这里送死。我虔诚地祷告。

到了早上我们才精疲力竭地抵达群岛，比预定时间晚了八小时，至少还活着。在风雨后的宁静中，我儿子抓到一条巨鱼，有小沙发椅那么大。我告诉他让他冒这种险我有多难受。他抬起头来说："我觉得很棒啊。"

仿佛有片灰色玻璃隔在我和我们旅途中所看到的景物之间，那些芙蓉花和兰花、捕鱼的部落民族，从眼前一一流过，像是盖上玻璃的电影。有天早上我说："真希望可以打通电话回家。"

那位印度尼西亚导游说了句话令我吓一大跳："你可以打电话，到明打威镇上打。那里有无线电转接站，从明打威接到巴东，巴东再接到雅加达，雅加达再到伦敦。"

我们坐独木舟到那座有无线电通讯的小港。过了三个半小时，在付了许多钱并不断交涉后，他们说已经接通伦敦了，一时令人难以置信。我看到亚历山大站在电话亭外面，看起很害怕。我听到拉兰的声音。

"她怎样了？"我直接说出来。

“她很好。他们已做完手术，她会好起来的。”

我走出电话亭，我想拥抱我儿子。我想拥抱全世界。我说：“亚历山大，她会好起来，你妈妈会好起来！”笑容在他脸上绽开，眼泪在他眼眶里打转。从那时起，我们就像两只微笑的黑猩猩。我们拿老鼠、海上风暴和一切当笑话讲。

我们回到伦敦后直接赶到医院，医生在我们走到病房前把我拦下。

“你要先做好心理准备，有件事会吓你一跳。”我当场脸色苍白，他说：“不是，不是你想的那样。只是她已不是你先前在这里看到的样子。”

她的脑部肿瘤花了八个小时切除。

我忐忑不安又紧张地走进去。我靠近她，首先看到的是她额头上套着个像是袜子的东西，她的头发全不见了。

片刻间我看到一位稍微驼背的老人，我再靠近些，她正在打瞌睡。当她张开眼睛时，我心想她看起来还是很美。我们轻声谈话。我们的儿子在那里。我离开。

见过克莉丝汀后，我做了一些奇怪、发狂、于事无补的举动。我在雪尔夫瑞吉斯百货公司的假发部门四周激动地走来走去，看着购物人群中的女人，看着她们的头发，想到为何这些女人能在这里飞扬着头发，能走路又能笑，我怒火冲天。

我离开医院时，医生走到我面前说：“麦卡林先生，我能跟你谈谈吗？”

医生有些举动很好笑，你需要知道的事，他们不会告诉你。他们不单刀直入，我很不习惯他们这种特质。他们总是旁敲侧击，不肯给你一个痛快。

我说：“我很乐意谈谈，到底怎么回事？”

“不是好消息，我很抱歉。”

我的心都凉了：“你到底想跟我说什么？”

他说：“我没有想跟你说什么，只是要告诉你不是好消息。”

安静片刻后，我说：“我完全糊涂了，你说得不清不楚。拜托你，医生，到底怎么回事？”

“呃，我们已切除了肿瘤。”他说：“但是她体内的某个地方恐怕还有一颗狡猾的肿瘤，我们已经帮她做过所有检查，还是找不到。”

我发现我在这令人不知所措到难以面对的状况中无助地挣扎。

我的信心开始随着克莉丝汀死去。我发觉尽管你可以从早到晚不停拍照，但照片和真正的人性、真正的记忆、真正的感情没什么关系。我开始不停地分析我的一生，我是谁，我干了什么好事。我一天二十四小时都在脑海里分析着，但这种举动不但无用、无望，对克莉丝汀也毫无帮助。我也不知道自己有多危险，我伤害自己也伤害了拉兰，在不知不觉中，我已经成为两人关系中的毒药。我怨恨她，就像我怨恨牛津街那些女人，我怨恨她那么健康，那么受老天爷眷顾。克莉丝汀在死亡边缘挣扎的那一年半时间，拉兰必须对抗我的怨恨，对抗我那不成熟的举动，直到她自己也开始怨恨这种待遇。争执已经变成我们的家常便饭。

我到彼谢普斯托福德镇探望克莉丝汀。她服用一种稀释血液的药，所以即使在夏天，她也总是觉得很冷。她戴假发。她的头发一直没能长出来。

片刻间，我觉得即使她已无能为力，却好像仍在坚持，甚至是振奋精神，继续尽量过正常生活。

但她发作的日子还是到了。她被紧急送到医院，扫描后发现另一颗肿瘤。我陪着她和迈克尔，而咨询师告诉她：“恐怕我得跟你说，你只剩下一小段时间。”

那消息就像致命的重击，击碎了她。她在诊室里倒下，还发生了呕吐。

我打电话给我在澳大利亚的长子保罗。之前我们心照不宣，不想让病情太早太严酷地打击孩子们的生活，但现在已顾不了了。

还没等我说出消息，他先说出他的近况："爸，你们一定都要来这里，我要结婚了。"

我必须告诉他真相："如果你不马上回来，可能就见不到你母亲最后一面。"

他飞快赶回来。几个月后，保罗还陪在他母亲身边。此时病情已经改变了克莉丝汀温柔的性格，她性情大变，但还是勇敢地尽全力维持正常生活。她有一次跟我说："你要努力做到，不要在孩子面前露出哀伤。"

保罗仍尽他全力在爱与死之间拼命调停。他的婚礼已不在新娘的澳大利亚家乡举行。他愿意在母亲有生之年竭尽所能给她最大的喜悦。他要在他母亲能够出席的地方举行婚礼，也就是英格兰。

但众人都觉得，在彼谢普斯托福德镇结婚恐怕带不出一丝喜气。我儿子问我，婚礼可不可以在我们美丽的萨默塞特村里举行，似乎只剩这条路可走了。

我把这个最艰难的问题丢给拉兰：我们可以把克莉丝汀带来这里吗？我们可以在我们的家和花园里举行结婚茶会吗？

拉兰一脸悲伤，却慷慨地回答："当然可以。"她全力张罗帐篷，安排餐饮。那是她所遇过的最艰难的状况。

迈克尔带克莉丝汀去买了一套新衣。她还在撑着，为这场婚礼硬挺下来。

婚礼前两个星期，她又一次病倒。癌症吞噬着她，医生说她无法撑过那趟旅途，也不能搬动她。我们慌慌张张地取消先前的计划，又

重新安排，最后决定在彼谢普斯托福德镇举行一场小型婚礼，众人将聚在客厅里参加茶会，好让她能在儿子婚礼当天和儿子待在一起。

克莉丝汀一直活到婚礼当天早晨，但没能看到儿子结婚。我们出发到教堂去之前，殡仪馆的人接走了她。就在这可怕的时刻，我们决定继续举行婚礼，仿佛什么事都没发生，以尊崇她。

麦卡林的儿子，3岁时的克劳德，生于1987年

第五部 战争与和平

41 与孤魂为伴

有一阵子，我陷入了某种疯狂状态。不过，或许由于我和子女间有些实际问题需要我保持理智，因此我才未真正崩溃。克莉斯汀的葬礼结束后不久，保罗返回澳大利亚，但妹妹杰西卡和弟弟亚历山大选择到伦敦工作，我得把两人在赫特福德郡住的房子给卖掉，用这个收入在伦敦汉普斯岱买户较大的公寓。另一个当务之急是修补我与拉兰的关系。在克莉斯汀生病数月期间，我一直没时间好好对她。这件事我完全搞砸了。我想，当时那个混合着悲伤、愧疚和自省的我，不但相当难相处，或许还不近人情。无论如何，拉兰都希望她在我们的关系中能有所谓“更多的空间”，我的求婚，似乎只拉开了我们的距离。数月后，她提出分手。她再也不想待在萨默塞特，她说，她要带着我们将满两岁的孩子克劳德搬到伦敦独自生活。我觉得自己像是被巴士迎头撞上。

这是我成年之后，第一次真正感到孤独。即使我生命中有许多时间在海外奔波，但我始终知道只要一回到家，就会有人用温暖的脸庞和拥抱迎接我。但现在看来，我所有的只是一片空无。我被迫面对自我，感觉像所有神经都纠结在一起。当时的我极度脆弱，觉得自己无法融入任何人群，也有好长一段时间跟外界断绝往来。

我后来才知道，当时伦敦的报社老战友都用“隐士”来形容我。某种程度上，他们是对的，但这不是事情的全貌。这段全然孤独的时间，终究还是有些附带的好处。

我花了无数时间待在暗房，整理我那六万多张底片和五千多张照片。在那里，我觉得很安全。我通常听着巴赫和贝多芬，古典乐的旋律令人平静。然而，整理档案柜总带着风险，我会撞见鬼魂。他们有时会就这么突然出现。我看着他们，仿佛看着《西线无战事》一书中在薄雾中行军的人们。我认识的亡者会从雾中现身，走到我身边。我的朋友和同事，尼克·托马林，戴维·布伦迪，戴维·荷顿和吉勒·卡龙，还有那个脆弱的比亚法拉白化症男孩。那些我熟知且永远无法忘记的

毁灭、荒芜与死亡的景象。在那样的时刻，我无法不渴望在我的档案中看到更多令人愉快的画面，或至少能减轻恐惧。

长久以来，我对自己身上的战地记者标签始终感到不安，这似乎意味着我借由他人的苦痛得到几乎是独家的利益。我知道我可以发出另一种声音，而此时我明白，现在我有机会证明这一点，而且几乎不用踏出家门。

我做的第一件事是扩建房子后方的老厕所，只需要一些建材，就可以把这空间变成近乎完美的工作室，在里面研习静物。工作室也离灌木丛很近，我随手就可以取得材料。

然而，我最想钻研的其实是风景摄影。在过去，我把风景摄影视为怡情的嗜好，让我偶尔从日常任务中脱身，轻松一下。但现在，我非常想把我在战地工作的精力和纪律全投入这个主题。我下定决心，我的风景照绝不带有任何唯心滥情的情调。所有照片几乎都在冬天拍摄，树木凋零如骨骸，簇拥的云朵则是壮阔的瓦格纳歌剧。

我总是谨慎选择拍摄地点，在破晓前早早出门，像苍鹭般耐心等待合适的光线和云朵组合。整体来说，天气越阴沉越适合拍摄。即使在似乎一无所获的日子，我都享受这个过程。某天清晨，我在堤防边站着，有只水獭叼着一尾鳗鱼跳上岸，在转身离开前对我露出顽皮的表情。我那一整天都没有拍到满意的照片，但也觉得是很不错的一天。能自由而孤独地置身在一望无际的风景中，真的是一种治疗，甚至可能是灵性的经验。

人们告诉我，在接连面对克莉斯汀去世及与拉兰分手的双重打击后，我应该向精神科医师求助。但我深信，英国的自然风景是更好的治疗师。而让我更开心的是，我似乎也找到了这些非战地照片的知音。一家名为乔纳森·开普的出版社喜欢我的风景摄影和静物练习，为我出版了一本摄影集，书名《苍穹》。小说家约翰·福尔斯则为这本书写了序，诉说他在风景摄影中看见战地经验在我心中留下的“伤疤”，这完全有可能，或者说是无可避免。这些照片也因此独树一格。

随后，乔纳森·开普询问我是否愿意面对过去的伤痛，动笔写下自传，我答应了。在写作的过程中，我自然满脑子都是过去的战争岁月。隐居生活逐渐离我远去，我开始经常往返伦敦，接一些广告拍摄

案，也见见老同事，唤回记忆，厘清时间、地点，以及关键事件。撰写自传也是一种治疗，让我做了件亟待进行的事：重新梳理过去在战地的生活，并如我当时所想，为盒子上加锁密封。读者可以看出，那些日子早已离我远去。

这本书的最初版本完成后（于1991年出版），我在巴特坎伯村的家中坐着，有一搭没一搭地想着自己的下一步要做什么。电话铃声就在这时候响起，另一端的声音说着："喔，唐，我是查理，查理．葛拉斯。我在想，你会想再次踏上战场吗？"

所有人之中，我最想共赴战场的伙伴（意思是，如果我要能再上战场的话），就是查理·葛拉斯。他那时是美国广播公司新闻网（ABC）的中东特派员，正因这份工作而意兴风发。他太太是英国人，因此有许多时间待在伦敦。自从我们一起骑着骆驼跌跌撞撞地横越厄立特里亚沙漠后，就建立了坚固的英美友谊。他邀请我去的战场，也就是伊拉克库尔德人反抗国家独裁者萨达姆的战争，听起来似乎难以抵抗。

1920年代奥图曼土耳其帝国瓦解之后，库尔德人成了国际势力分赃的输家，而我也一如多数报界人士，受库尔德人强烈吸引。库尔德人在失去家园之后四分五裂，被迫成为土耳其、伊朗和伊拉克的公民，其中又以伊拉克为大宗。1988年，伊拉克萨达姆政权以毒气攻击哈莱卜杰市，屠杀了五千名库尔德人，此举成了一连串激烈起义与镇压的起点。但在1991年3月，情势有了重大改变。美军干预下，萨达姆入侵科威特的军事行动失败，伊拉克部队败得溃不成军。按照美国飞行员的形容，他们轰炸退逃巴士拉的伊拉克士兵，就像是一场"猎火鸡"的游戏，简直是活靶子。美国总统布什高声疾呼伊拉克少数民族一同起身对抗萨达姆，库尔德武装力量"自由斗士"（Peshmerga）应声攻下伊拉克北部的众多城镇，甚至有传言他们已进逼北部最耀眼的城市：盛产石油的基尔库克。

我无法拒绝这样的战争吸引。我克制不住自己，但我在电话中对查理说："我已经不在报社工作，没有发表渠道，没有人支持我。我不能在没有支持的情况下出发。"我端出无法前往的理由，最后一次有气无力地推辞，但查理有备而来，他告诉我："试试《独立报》。"

当时，《独立报》的杂志部门主编是亚历山大·钱斯勒。众所周知，那些对默多克和安德鲁·尼尔反感的《星期日泰晤士报》记者纷纷出走后，伸出双手迎向这些高手的，正是钱斯勒。事实上，钱斯勒最喜爱的作家之一，赫赫有名的莫瑞·塞尔，正是之前和我共赴越南和中东采访的《星期日泰晤士报》同事。我和钱斯勒的办公室简短讲了几句电话，确认我可以代表报社报导这场战争。有了必要的后盾，我再也没有借口推托，得出发了。

查理和我在大马士革碰头，一起跨过边境进入伊拉克北部，过程称得上轻松。我们首先抵达都霍克（Dihok），在这里，谁掌权很明显，我们看到一百名左右灰头土脸的伊拉克士兵被库尔德士兵关了起来，看起来不像有望获得战俘应有的待遇。我们觉得他们很有可能被杀，但最后决定不要待在那里眼睁睁见证他们的命运。基尔库克才是我们的首要目标。

我们确实绕了点路，但只是为了去看附近一度被伊拉克占领的某座医院。这里有许多伤员是“自由斗士”的战士。其中一间病房塞满了儿童，一些人身上的伤是被伊拉克直升机丢下的桶装炸弹给炸出来的，这种间接伤害最让人难受。

看见这些烧伤或受伤的孩童，我想起自己远离战争的这些年过得多么放松。看来，虽然美国成功禁止萨达姆使用固定翼飞机，但却也无法阻止他用直升机发射致命武器。

我们抵达基尔库克的时机堪称完美：库尔德人恰好就是在那个清晨攻入这座城市，我也因此得以在火车站拍到一场惊人的战斗，还有一些伊拉克士兵败逃留下的装备，包括残破的车辆、破损的武器和设备，最奇怪的，是被丢弃的军装。当然，我也拍到了许多库尔德人忘形狂欢的画面。我们听见其中一名战士说：“我们愿意为这些石油抛洒热血，那是我们的石油。”他们真心相信自己必定会成功，库尔德的独立指日可待。

当天晚上，查理和我站在旅馆高高的阳台上，欣赏库尔德人占领下的基尔库克城。接着，枪声大作，数千发曳光弹接连射出，这些发光金属构成的庞大空中战队像进逼的死神，世上没有比这更清楚的宣示：伊拉克部队还未走远。查理转头对我说：“该走了。”

那一晚，我们开着车向北前往艾比尔，这才发现原来伊拉克不止轰炸基尔库克，更试图展开钳形攻势，从两侧包抄，奋力封锁基尔库克的所有对外道路。我们猜，目的是阻止我们这类可能会搭飞机的人。我们勉强躲过军队包夹，抵达相对安全的艾比尔。

隔天，伊拉克部队夺回基尔库克。“自由斗士”“解放”这座城市的时间，只比二十四小时多一点。

我们后来才知道，我们在基尔库克结交的三个年轻记者已经被伊拉克士兵逮捕，一个当场遭射杀，另外两人被戴着眼罩送往巴格达，狠狠揍了一顿才释放。

钳形攻势包夹了基尔库克—艾比尔的部分公路，激战正酣。我加入一群库尔德战士，和大约三十个同伴躲入伊拉克部队丢下的坦克掩体内。枪声平息后，我沿着公路走了几百码去和另一个战士聊天，还没聊完，一颗炮弹直接命中掩体，当场炸死四个士兵。

很明显，查理和我现在要报导的是一个截然不同的故事了，反抗军的兴起有多快，压制反扑的势头就有多猛。南方的什叶派叛军几被平定，萨达姆得以把更多部队北送。他的部队或许打不赢美军，但还是能轻而易举地屠杀大量库尔德人。同时，布什总统虽然最早敲起反抗的战鼓，却毫无伸出援手的迹象。库尔德人再次孤军作战。

伊拉克认定西方势力会袖手旁观，派军火速夺回大片库尔德领土。情势不同了，我和查理从艾比尔出发，短暂造访几座仍由库尔德人控制的村庄和小镇，但我们再清楚也不过，身边的情势越来越糟。我们听说伊拉克士兵占领了稍早我们拜访过的医院，而他们庆祝胜利的方式是把所有受伤的士兵押到医院屋顶，往下丢到柏油路上。你绝对不会想要被伊拉克部队抓到，特别是他们还铁了心要报复。

讽刺的是，虽然我们站在库尔德人这一边，但我们最接近死神的一次经验，也是拜他们之赐。那时查理、我，还有一个黎巴嫩的声音工程师卡萨·德尔加姆正在喀拉罕吉尔小镇的近郊处理日常事务，我们都觉得应该没什么问题，却被一群库尔德武装分子拦下，拳脚相向逮捕了我们。

原来他们把我们误认为伊朗人民圣战者组织的成员。这个反叛组织在伊朗革命中战败，之后就移师伊拉克，受萨达姆的庇护。看起来，这个组织的非正规军基于对萨达姆的忠诚，已在几个小时前封锁镇中心。当地的库尔德人正伺机报复，因此把我们扣留了下来。

有一度，我们看起来真的就要被处决了，但围观的群众中有一人跳了出来，说他几天前在基尔库克的战场上看过查理，那时的查理就是个记者，正在采访战争。这人的调解救了我们三人的小命。这场令人心惊胆战的事件最后以全场握手告终。

在伊拉克部队推进之际，当地大部分人民也开始向北转移，跨过土耳其边界。在我们折返艾比尔的路上，无数人与我们擦肩而过。查理说："事情看来不太妙。连"自由斗士"的领袖都溜了。看，他们正把地图塞进后车厢。"

我们决定，和大家一起离开的时候到了，同时要远远避开主要道路——萨达姆的直升机战队正用桶装炸弹猛烈轰炸这些路。进入土耳其前的最后一段路，我们得步行翻越一座座山头，我的相机袋垂在坚忍的骡子两侧，喀啦喀啦作响。

回到英国后，《独立报》的杂志给足了我们面子，以六页版面刊登我的照片和查理的文字，斗大的标题写着"大背叛者"。查理这样写道："他们（库德族人）欢迎我们，仿佛这里从未有外人造访。他们把我们视为西方支持的象征，他们相信，会有西方势力前来解救他们的苦难。当我们离开时，他们诅咒我们，外界一次次打破向他们许下的所有诺言，而我们，正代表外界的最后一次背叛。"

我回到家时，听到一个天大的好消息，那就是罗杰·库珀，这个当年和我一起派驻阿富汗和伊朗，总是带给我无穷快乐的伙伴，在伊朗可怕的依凡监狱待了五年三个月又二十五天之后，终于重获自由。当年霍梅尼政权以荒谬的间谍罪起诉他，并在审判结束很久之后才告诉他，他被判"死刑外加十年徒刑"。他问："哪一个先？"在知道是先入狱十年再处以吊刑之后，他回答："谢，拜托你们务必不要搞错顺序。"

罗杰在监狱并不好过，即使如此，他仍保有一贯的幽默感，成为狱中的明星，和狱卒及其他犯人交好。他说："任何人只要上过英国的

寄宿学校，就可以在伊朗监狱中好好活下来。”之后他还将撰写妙趣横生的回忆录，当然，书名就叫《死刑外加十年徒刑》。

水塘，萨默塞特郡，**1988**年

42 高飞与沉寂

我从活死人状态慢慢苏醒后，就想把我的老款罗孚换成几乎一样腐朽的捷豹XJ轿车。这部车属于另一种品系：线条漂亮、底盘低。我把刚入手的车子停在家门口时，优雅端庄的邻居，同时也是地方法官的卡米拉·卡特和我打了声招呼，用一口字正腔圆、无懈可击的音调说："你换了部把妹的车啦。"

我从没在法庭听她说话过，但我想她应该是非常好的法官。她说得没错，我开始想要重拾生命中的一些乐趣，做点轻浮无聊的事，甚至谈点恋爱，但不是太认真的那种。我不是在寻找拉兰的替代，她已经离开我，和另外一个摄影师泰瑞·奥尼尔同居，后来也嫁给了他。我现在更宁愿独居，不但对发展另一段极度亲密的关系兴趣缺缺，事实上，还很畏惧。

有相当长一段时间，我和洛雷塔·斯科特相处得非常愉快。洛雷塔住在布鲁姆斯伯里，是拉兰旗下的模特儿，绝佳的伴侣，岁数只有我的一半。她长得非常美丽动人，一头乌黑及腰的秀发，在街上无疑能惹人频频回头。

我们会在我到伦敦拍摄广告时碰头，而其中最优渥的案子莫过于伦敦警察厅。她也经常来萨默塞特和我共度周末。我们没有太多的跌宕起伏，但有无数波澜不惊的小冒险。有时是和克劳德一起，我会去拉兰的新家，从保姆手上把他接走，也把他送回给保姆，拉兰从没下楼和我们打招呼。基本上，洛雷塔和我就只是随意的约会，做着极为平常的事。不过我们也一起到印度旅行，那是我最喜爱拍摄的国家。

某天晚上，我开车载着她在伦敦西区逛，我想，我在她心中的地位就是在那时候攀上高峰的。我当时不小心逆向开进了单行线，一个警察把我拦下来，说我没注意到"禁止进入"的标示。在他开我罚单的时候，我跟他求情，当然没有用。我说："这有点讽刺，我正在帮伦敦警察厅拍广告，而你给了我一张罚单。"

警察突然来了兴致，对我说："那个关于种族偏见的广告是你拍的？嗯，那个白人警察看起来像是正在追一个黑人，但最后你会发现，那个黑人也是警察，只是穿着便衣。所以，这只是两个警察在一起追犯人，跟种族无关。这是个好广告。"我跟他招认这广告确实是我的作品，然后，警察把他的本子合上，要我们开走，没开罚单，还很友善地说："算了，你们两个走吧。"

尽管有这样的开心时刻，一切还是会结束。关系总是需要进一步发展，我们两人在这段关系中几乎一样笨手笨脚，尽管很快乐，但也不怎么用心。我们好聚好散，洛雷塔开始另外找伴，或许是年龄更相配的人，而我也重回中年的心境。比起当时，我现在也许更感激这段浪漫的插曲，因为那时我完全不知道还有一场考验正迎面而来。

法国南方小镇阿尔勒每年都举办摄影节，在全世界业余摄影和专业摄影两个领域都一直很受好评。1992年，我受邀参加。当年摄影节的主题是我的一场回顾展，主要是战地摄影。展览开幕时，大量观众涌入，我恰好注意到一位高挑的金发美女，有点儿孤傲的样子。一会儿，我的经纪人马克·乔治走过来告诉我："那边有位美丽的女士，她是美国人，我听到她说：'我一定要认识下拍摄这些照片的人。'"我当时的回应真的很大男子主义，我说："是吗？如果那就是你说的那个人，那她运气不错。"

我们的确碰面了，而她也正是我注意到的那位女士，名字是玛丽莲·布里奇斯。她不止外貌出众，在专业摄影领域取得的成绩也与我不相上下。她在取得了罗彻斯特理工学院的摄影与考古专业学位之后，得到古根海姆奖金的资助，到墨西哥尤卡坦半岛拍摄玛雅古庙。之后她成为美国首屈一指的考古遗址航拍摄影师，从低空飞行的飞机上（其中一架是她自己的）伸出身子，悬在外面完成拍摄。她以令人心惊胆跳、逼近"失速"的速度，飞越这些神圣不朽的遗址上空。这些遗址都位于国家保护区，每一座都需要取得许可才能拍摄，包括秘鲁、墨西哥、法国、希腊、土耳其、澳大利亚和纳米比亚。她的作品曾经在两百多家美术馆和画廊展出。有则展览的艺评说，她的作品"证明了艺术性、高超技术和坚毅韧性的结合"。

如果要列出她更完整的履历，也许可以加上一条：她在少女时期曾是兔女郎，之后为了保持身材，每天清晨都慢跑十千米。

所以，她美丽、强悍、勇敢、能干、四海为家，还和我一样沉迷于摄影。有女如此，夫复何求？我们几乎是马上就互相欣赏。

一场热恋随即展开。我们立刻一起飞到博茨瓦纳的奥卡万戈三角洲，玛丽莲把身体吊到塞斯纳-172的机门外，将镜头对准下方的象群。我们志得意满。而更令我踌躇满志的是，几个月后，我的名字出现在一九九三年不列颠帝国勋章获得者（CBE）授勋人员之列，人们告诉我，这是英国摄影记者所能够获得的最高荣誉。虽然如此，我们的关系还是到了一个阶段，需要权衡究竟是维持这样热烈的、满足自我的情感，或投入更长久的关系。

那时，我正准备前往塞维利亚和玛丽莲会合（她要在那里进行航拍计划），在路上发生了一件趣事。

我从巴特坎伯开车前往希斯罗机场，看到有位女士躺在路上，手上抓着两匹马的缰绳，满脸痛苦。她在带着马外出练习时摔下马背，跌断了腿。我把她抬到路边，尽量安慰她，告诉她，我正在赶飞机，但我会尽所能找人帮她。我敲了邻居的门，向邻居求助。那位邻居答应打电话找救护车，并催我快去赶飞机。

我赶上飞机，在塞维利亚和玛丽莲碰了面，相处愉快。我们的关系看起来确实很持久。我回到巴特坎伯时，看到那位跌落马背的女士寄来了一封信，上面写道："那天您的表现太绅士了，我永远无法回报您，"我回信道："如果我是合格的绅士，我应该要留在路边陪你，而不是去赶飞机。"在那之后几年，我经常回想那天，要是我幸运错过了那班飞机，我和玛丽莲的关系或许就会走不下去，如此一来，我们两人也可以免掉许多痛苦。我真应该要好好当"合格的绅士"。

我和玛丽莲于1995年10月14日在巴特坎伯结婚，伴郎是马克·尚德。1980年代，我和他一起到印度尼西亚的原始部落冒险，结下亲密的友谊。他事后写了一本古怪但迷人的游记，名为《丛林诡计》。当然，之后他有一个更知名的身分：卡米拉·帕克-鲍尔斯（卡米拉·罗斯玛丽·尚德）的兄长，而卡米拉那时正是查尔斯王子的女友，现在则是他的夫人。

那是玛丽莲的第三次婚姻，而如果我把我与拉兰的法律协议算上的话，玛丽莲也是我第三任妻子。她四十四岁，而我刚年过六十，我

们的年纪都够大，够世故了，知道两人间有个很大的问题有待解决：确认我们可以做怎样的伴侣。

玛丽莲住在纽约上州，一座仿佛坐落在诺曼·洛克威尔画中的永生小镇：仅有的一条主街，小小的白色教堂，整齐的小房子外飘扬着美国国旗，平整的篱笆，井然有序的花园。够美好了，但不是我觉得安适的风景。没多久，我们都明白了，巴特坎伯也不是玛丽莲觉得安适的风景。我向她求婚，是希望能刺激我们去做一些事，好终结我们为了和对方相聚而在大西洋两岸没完没了的奔波。但事实上，结果却更糟。

实际上，玛丽莲的想法是，我们夫妻相聚最理想的方法是我卖掉巴特坎伯的房子，和她一起住在美国。但我一点也不想离开萨默塞特，也不想和孩子相隔五千公里，自然希望她过来，而不是我过去。

这个问题只有在玛丽莲和我一起旅行时才会被暂时摆在一边。我们的确花了不少时间旅行，博茨瓦纳、巴厘岛、印度和柬埔寨。但不是所有旅行都是浪漫的中场休息。举例来说，在柬埔寨，我就偷溜去参加S–21集中营的摄影团，S–21位在金边，是学校改建成的集中营，也是红色高棉时期最恶名昭彰的行刑与处决场所。

这些远游无疑舒缓了我们的紧张关系。然而，这是一种昂贵的舒压，更重要的是，这种舒压都要再加上跨大西洋的飞行，即便对我们这两个旅行老手来说，还是太累了。旅行让我们暂时无需面对问题，却无法解决问题。

两个意志坚定但身体疲惫的人在跟棘手问题缠斗时，脾气不会太好，我们两人即将证明这一点。同居的问题似乎找不出解决之道，我们变得易怒，争吵也越演越烈。也正因我的家庭称得上烽火连天，所以说，在那段时间我并没有远离战场。当时的状况有其可笑的一面，但也许要在事后回想才更容易理解这一层。

我们之间的某场激烈争吵最后升级成客厅打砸竞赛，台灯、古董餐盘、任何手边可以砸碎的东西都砸了。这次事件的高潮是我把玛丽莲的所有相机从楼上窗户丢到楼下。我当时觉得这么做似乎很不错，到头来却花了我五千英镑重新购置器材。

在玛丽莲位于上州的家中，我们不会那么毫不遮掩地大吵大闹，但气氛也好不到哪里。当洛克威尔的永生田园变得冷冰冰、不再友好的时候，我会一气之下跳上灰狗巴士，坐车到纽约市，住进暖和舒适的格拉梅西公园旅馆。

我们这样可笑地努力维持婚姻，前后不到三年，之后又花上数年时间离婚。在千禧年之初，我再度完全与世隔绝，大为欣慰地重新发掘隐居生活。

就工作而言，在同玛丽莲相处时期，我并没有完成任何有价值的作品。我的摄影没有进展。我的精力耗尽，没办法全神贯注，也就无法完成任何原创性的作品。我设法出版了一本书，《与幽魂共眠》，几年后用同样的名字在伦敦巴比肯画廊办了一场展览。但这些作品都在很多年前就完成了，内容其实没有什么新意。

我继续接拍广告。事实上，我得接这些工作才能在大西洋两端飞来飞去，但我从不认为这些工作有多重要。一切都只是为了钱。而且，如果我不坚守立场，不拒绝宣扬任何带点军国主义或战争色彩的东西，还可以赚进更多的钱。所以，当五角大厦拿着六位数美金向我招手，想委托我拍摄美国军方的募兵广告时，我也只能拒绝这空前慷慨的提议。

玛丽莲这段时间的创作就远比我出色多了。我们在一起的时候，她最杰出的成就之一是完成了埃及金字塔的航拍计划。这段期间，也正好是埃及官方对领空权最偏执多疑的时候，任何不明飞行物体，他们都怀疑是以色列在刺探埃及军情。但玛丽莲以她的魅力与胆识在埃及官僚中杀出了一条路，取得必要许可，拍出《埃及：俯瞰文明》这本极其出色的书。除了她之外，我不认为有任何人能完成这件事。

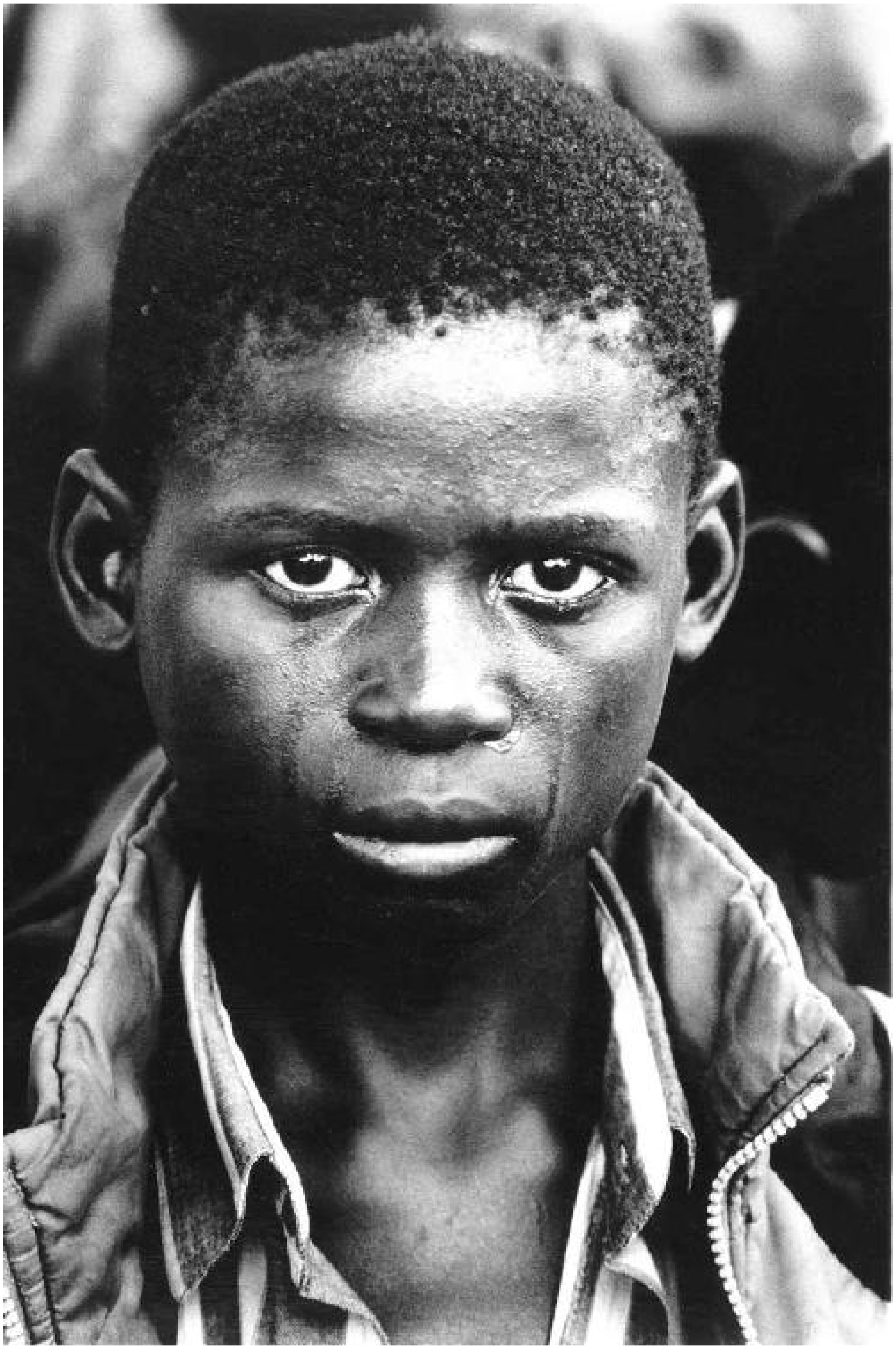
而在二十世纪的尾声，我满足地独力整理我的印度档案，挑出最棒的照片和底片。在多次造访之后，我认为印度是全世界最令人赏心悦目的国家，一开始是和艾瑞克·纽比同行，之后的旅伴当然就是玛丽莲。这些照片也集结成书了，书名《印度》。

43 非洲艾滋病

千禧年对我来说具有特别的意义，主要的原因是，从那一年起，我开始领养老金了。我与玛丽莲即将离婚，那应该会花上不少钱，任何收入都于事无补。

对我而言，离婚协议的重点是我能完全保有钟爱的萨默塞特住所及周遭十公顷的土地。我或许变得一贫如洗了，但我住得跟以往一样舒适。不需要处理掉自己的住处，只要接一些价格合宜的工作或案子，就让我能保有我的产业，居家环境也维持一贯的模样。我可以继续从档案柜中榨出更多旅游或战争的摄影集，但我觉得有必要做一些促使我四处走走的事。我最不想做的，就是茫茫然度过老年生活。

拍摄战争是不可能的。的确，在回想1990年代时我的心有些抽痛，始终觉得自己应该要参与波斯尼亚和车臣的战争。但这些感受很快就平息了，我也有些自豪自己不再对战争上瘾。所以，我要做些什么？这个问题让我念念不忘，但始终没有结果。然而，在2001年初，我意外接到“基督援助协会”的电话，听到对方那更令人意外的邀约时，我终于找到确定答案了。协会问我是否愿意协助该会推动艾滋病预防计划？



16岁少年，父亲刚因艾滋病过世，赞比亚，2004年

协会已经规划好为期两个月的拍摄任务，地点是非洲三个感染最严重的国家：赞比亚、博茨瓦纳和南非。我想都没想就答应了。当然，我和大多数人一样忧虑艾滋病的扩散，但我也得承认，最吸引我的是这个工作必须投入的心血和精力。同时我也以为，或许我的摄影可以在这个领域有所贡献，唤起一些公众意识和关注。这是我在战地摄影上未能达到的，我确实未能阻止战争蔓延。

从艾滋病开始传染以来，已有约两千两百万人死于这个疾病，患者大都在第三世界，又以非洲最为严重。据统计，世上约有三千六百万成人与儿童感染HIV病毒，其中有二千五百万人位于非洲。这样惊人的数字几乎可以视为种族灭绝。而基督援助协会认为西方世界对这个危机的回应，是完全不及格的。

这是残酷的工作。虽然我不断出入贫困家庭（有些甚至一贫如洗，所谓的家，常常就是简陋的棚屋），受到温暖的接待，但在人们踏入艾滋病末期，只剩最后一口气时拿出相机拍摄，却是另一回事。有时我甚至认为，我目睹的贫穷所带来的折磨其实跟艾滋病一样严重。

即使在赞比亚的恩多拉这座盛极一时的铜矿小镇，贫穷的气息还是挥之不去。国际市场的金属矿需求崩落之后，上千名工人遭解雇。政府虽然试着说服这些外来工人回到自己的村落，却徒劳无功。恩多拉拥挤的黑人区恩科瓦扎住着最多外来工人，据说有三分之一的居民是HIV感染者。即便我有当地志愿者陪伴，也有基督援助协会朱蒂斯·莫比（她奉派报导此行）的协助，造访这一区都还是在挑战情感自控的极限。我在那里遇见一个年轻母亲，因为艾滋病的关系极为“消瘦”，骨盆整个向右突出。我大可为她拍摄独照，但最后为她和她的两个小孩子拍摄合照。我想传递的信息是艾滋病不止是个人悲剧，更会毁了整个家庭。

许多人，或许说多数人，不愿做艾滋病筛检。其中一个原因是这个疾病带着强烈的耻辱印记，但似乎还有另一个原因：人们以为既然艾滋病患者得不到多少或完全得不到医治和照顾，又何苦做筛检。另一种相似的宿命论态度也渗入了不安全性行为中。一个恩多拉的妇女感染者用认命的语气告诉我，她认为自己的病是受丈夫传染，因为他总是“四处走动”，在当地，该词暗指出轨。事实上，只有少数女性在

这件事情上有所选择。她们主要的忧虑是今天能否为子女买到充足的食物，而不是去想着不安全性行为在日后可能酿成的后果。贫穷和疾病的确互为臂膀，是最天然的同盟。

尽管这次的任务很清楚，就是要协助艾滋病患，但还是不能保证我们会得到政府当局的协助。我在铜带省另一座小镇的医院拍摄了一些照片后，当地的卫生局官员就造访了我的饭店。我原先并不知情，但看来应该是有个高官的侄子正在那间病院接受艾滋病治疗，不希望这件事情公开。那个官员相当有礼，但很坚持地告诉我，我的拍摄是未经允许的，必须立刻交出所有底片。

幸运的是，我们是在朱蒂斯·莫比的旅馆房间碰面，底片不在我身边。我告诉那个官员，我会回房间，把所有底片带给他。然后我回到房间，找了二十卷未曝光的胶卷，把每一卷的最后一段底片拉出来，看起来就像曝过光了，并把拍好的底片藏在窗帘后面。我回到朱蒂斯的房间，把这二十卷未曝光的胶卷交给官员，再装出一副心痛不舍的样子。他在向我致谢之后离开，并建议我与朱蒂去对街当地的小酒吧玩一玩。

看来我的小伎俩奏效了，连朱蒂斯都在官员离开后怜悯地看着我，说她十分惋惜我辛苦工作的成果就这么报销了。我告诉她没有必要忧虑。

这是我过去在战地学会的把戏，但我也心知肚明，我离境时一定会有其他麻烦。果不其然，在我从卢萨卡机场离境前，他们又搜索了我们下榻的旅馆，希望能找到那批惹是生非的底片。他们当然无功而返了，我早就把曝光过的胶卷用航空寄给伦敦的朋友，还交代他，务必帮我和基督援助协会好好保管。

有了赞比亚的经验后，我原本以为在南非拍摄的问题会更大。首先，我并不熟悉南非。我从没去过南非，并不是我不想去，而是南非政府始终拒绝核发我的签证，尤其是在种族隔离那几年。再来则是南非总统塔博·姆贝基的态度，他对艾滋病议题的公开声明看来左右摇摆，时而坚决否认，时而视之为西方试图颠覆南非的阴谋。结果我非常意外，原来南非是这么友好，特别是在乡间，我得到了无私的帮助。

回头审视整趟旅程，我只有一个遗憾。我在卢萨卡外的小镇拍照时，遇见一个病重的妇女，她妹妹只能在最恶劣的环境中照料她。我知道我刚造访过的当地安宁医院还有空房，建议把她送过去。但她们无力负担车资。我拦下一个开四驱摆渡巴士的司机，说服他开到门口接这对姊妹。然后，我回过头看，妹妹正把姐姐背在身上朝我走来，就像过去史密斯菲尔德食品工厂搬运工抬着牲口的画面，那绝对会是极其令人震撼的，一张真正具有代表性的照片，可能会是我最杰出的作品之一。但我只是把相机放下，点好钞票给司机，错过了拍摄时机。

我原本认为基督援助协会将用我寄回国的照片做更多事。照片确实有好好展出，首先在白教堂画廊，接着又在许多画廊巡回。但我始终不认为传统画廊是适合的宣传场地。这些照片不该被视为艺术，我拍摄时，念兹在兹的是瞬间的触碰与冲击的效果。我想用这些影像去叩问观者的良知。

对我而言，更理想的展出方式是在维多利亚或滑铁卢车站特制一处巨大的展示空间，让成千上万的通勤者无法忽视这些画面。基督援助协会确实坚持不放弃反艾滋病计划，这非常值得赞扬。两年后，她们又邀我回这三个国家，为反艾滋病的进展提供影像证据。

我发现改变并不大。当然，那时抗逆转录病毒疗法还不普及。另外一方面，有大量证据证明了国际社会确实更认真看待基督援助协会的计划，我2004年拍摄的这批照片并不是在东伦敦什么隐秘的画廊首次亮相，而是在世上最令人梦寐以求的展览空间，每个月有超过六万人次经过的场地——纽约联合国总部大厦的大厅。开幕式还发生了一件让我难以忘怀的事。在我等待典礼开始时，一个身材矮小但相貌出众的先生走向我，说："来吧，唐，握着我的手。"我就这样和他携手走上讲台，这个先生正是当时的联合国秘书长安南。

我想我遗漏了一些自己的故事。在两次南部非洲的艾滋病之旅间，我的生活又发生了许多事。我再婚了，也再次成为父亲，还打破不再上战场的郑重誓言。我很高兴自己可以说，茫茫然的老年生活已不再是我要优先担心的事。

在查理·葛拉斯的五十岁生日宴会上，马克·尚德介绍我认识一位女士，她后来成为我的太太。因此在一开始，我就知道我和她有共同的交友圈。她的名字是凯瑟琳·费尔维勒，时尚杂志《哈泼斯芭莎》的旅游主编。我们主要在聊她的工作，还有我是否要为她的杂志拍些照片。然而，我情不自禁地注意到她是非常迷人的女性，这与工作无关。她走开时，我也注意到她穿着我痛恨的鱼网袜。还好，我后来克服了这个难关。

我们的约会偏向文化路线，包含去西区听古典乐，但进展迅速。我慢慢知道凯瑟琳出身显赫，父亲帕特里克·费尔维勒爵士才刚从外交部退休，曾经担任英国驻罗马大使，这也说明了凯瑟琳的工作资历为什么有梵蒂冈电台这一条。她的母亲玛丽亚有俄罗斯和希腊血统，能说多种语言，在布鲁塞尔工作时能翻译七种语言。凯瑟琳自己则精通法文和意大利文。

虽说我早已摆脱童年芬斯伯里公园区的自卑情结（那毁了我大半个青年期），但对连英文都说不太好的我来说，要踏入这么一个超过自己毕生学识的广博世界，我还是感到紧张。

我很快就确定了自己对凯瑟琳的感情，但无法确定她父母可能会怎么看我们的关系。毕竟，有一天凯瑟琳终究要告诉两人：“我遇到这个男人，对了，爸，他年纪比你大。”然而，当她声称她和我相差二十八岁时，她父母并没有暴跳如雷。我不能说帕特里克非常兴奋他未来的女婿还大他一岁，但他的态度相当和蔼，而这也让我知道了，他真的是非常杰出的外交官。

很明显，我们共同的兴趣是旅游。我和凯瑟琳携手造访摩洛哥，再和她父母一起游历北埃塞俄比亚的宗教名胜，参观阿克苏姆方尖碑，以及拉利贝拉那在整块火成岩上凿出的壮观教堂。这次同游相当成功，但我无法说服众人和我一同往南，在奥莫河盆地待上一段时间。这个地区是世上几个最原始部落的家园。为了实现我在这方面的愿望，我得暂时把家庭和谐抛在脑后，独自回到埃塞俄比亚。就摄影来说，这是我所做过最好的一次行动。

我在南埃塞俄比亚的旅程，某种程度上让我想起早期和马克·尚德一起在印度尼西亚西巴布亚和明打威群岛的旅行。不过，这次有更与

众不同的迷人情调和紧张刺激。埃塞俄比亚部落和亚洲部落一样，衣不蔽体，或经常裸裸体，只在身上画出醒目的白色图案。主要的差异是非洲部落，包括穆西和索马，都有更强的武装，通常会带着AK–47步枪，几乎天天都有人死于非命。

许多古老传统也几乎原封不动地保留下来，和这些现代武器并存。年轻男子以棍棒互斗（有时至死方休）、饮血，当然还有女性割礼。割礼通常都由年长女性用剃刀执行，而她们也处处表现出对这份工作的慎重和敬意。在某次仪式后，我看到几个女性在腰间系着犹如官阶勋章的银色金属手电筒，自负地走来走去。

已婚妇女有权戴陶制唇盘，有些部落传统规定伴侣一死去，就必须卸下唇盘，只有再婚才能戴回去。然而，我的确发现部分年轻女性很明显对这整套唇盘传统兴致缺缺。我并不认为她们会介意这个传统消失。

这些部落的经济几乎全都仰赖牛只。人们清晨会喝下混入牛血的牛乳。丢牲口在当地很普遍，这也许可以解释部落的高度武装。只要是可以耕耘的地方，就由女性一手包办，男性则大摇大摆地四处走，或细细地重新粉刷身上的图案。无论男女，都用大葫芦当烟斗抽着草药放松自己。

这些人当然就构成完美的画面，尤其背景还是整个东非最为壮阔的地貌。我还留着那时的旅行笔记，上面这样写着："我拍了五十六卷胶卷，如果有一些照片的曝光准确，将会是我最好的作品之一，但当然我应该忍住，等回到巴特坎伯再冲洗。"

但我没能成功捕捉苍蝇。当地的苍蝇体型巨大，总是成群飞来，凶猛地叮咬你。到了晚上，苍蝇确实就休兵了，但蚊子会立刻出现，轮值夜班。后来，我把奥莫河的行程缩短成三周，部分是因为苍蝇，部分是因为想回凯瑟琳身边守护感情。即使如此，我之后还是重返旧地，补足了素材，让乔纳森·开普出版社在2005年出版了《唐·麦卡林在非洲》一书。

2002年12月7日，我满怀骄傲地和孕征明显的凯瑟琳在贝斯登记处结婚。至于马克·尚德，在这段姻缘中居功甚伟的媒人，又一次担任我的伴郎，并慎重告诫我："我希望这是最后一次。"我的儿子马克斯三

周后出生，每个人都同样高兴，但最开心的可能是凯瑟琳的父母——长女终于生下两人日思夜盼的孙子。查理·葛拉斯接受我的邀请，成为我儿子的教父。

马克斯三个月大的时候，他的父亲和教父又出发上战场了。这或许有必要解释一下，特别是我，我从1991年伊拉克战争之后已有十二年没靠近过战地。这件事，我会试着在下一篇细述。

44 造假的战争

坐在萨默塞特的花园中，享受鸟鸣与舒缓起伏的丘陵，照理来说这应该就是最好的解药，足以协助我抵抗战争的诱惑。但在2003年初，情况却完全相反。

我的村庄就在军用飞机的飞行路线下方。伊拉克战争已出现预兆，整装待发的飞行员驾驶着轰炸机飞过，震耳的引擎声完全盖过鸟鸣。有时候，飞来的是支奴干直升机，那瘆人又熟悉的桨叶声会直接把我拉回越南。在那段时间，我总是想着，舱门就要打开了，接着我就得立刻蹦下去，冲过一整片稻田。

就算没有这些头顶轰隆声的催促，我的心思大概也会被战争事务给全盘占据。我始终戒不掉一个习惯：一拿起报纸就开始搜寻新闻，看看有没有冲突可能爆发的征兆。我也确实认为美国正着手准备发起一场真正的大战，那是对纽约世贸双塔袭击事件的报复，我们可以这样理解。在美国人眼中，2001年9月11日就跟珍珠港事件那一天一样是耻辱的，甚至更甚。

在英国首相托尼·布莱尔尚未决定是否要和美国总统乔治·布什结盟出兵攻打伊拉克萨达姆时，《卫报》编辑找上我，请我针对一系列1991年海湾战争期间由其他摄影师拍摄的照片撰写评论，其中不少照片都还不曾发表过。

这些照片无疑令人毛骨悚然，着力凸显当初美军如何像打活靶子一样追杀逃亡的伊拉克士兵，但也绝对真实地呈现了战争的恐怖。我写下这样的文字：这些照片控诉了战争的丑恶，大声呼喊我们出面制止。

《卫报》在2月14日的副刊上做了十六页的影像特辑。隔天，伦敦街头涌入上百万示威者，包含我的岳母玛丽亚·费尔维勒，齐声呼吁英国不要加入伊拉克战争。

我并不是在暗示我的评论跟这场示威有什么关联，相反地，我认为即使是《卫报》的发行部也不敢幻想报纸有能力动员五万个示威者，遑论百万人。而且事实上，多数读者对那些海湾照片的反应很负面，认为对这份家庭阅览的报纸而言，那些画面太过激烈，有些危言耸听。没多久，布莱尔决定加入美国的行动，可以说，他们远远不知道战争的恐怖。

尽管我对战争有很高的兴趣，但实在不想以任何方式涉入。我刚新婚，也要照顾襁褓中的婴儿，这场战争势必不过是闪现在电视屏幕上的另一场冲突，我只能远远地、不完全地关注。不过，当查理·葛拉斯像地狱使者般打电话来之后，情况就完全变了。

“我们可以赶上战争的”，查理说。他认为我们甚至有路子过去：从我们熟悉的库尔德斯坦边境溜进战场，如此我们也能站在优势的位置上俯瞰对立情势。我得承认我立刻跃跃欲试。我明白了，着迷于战争的那个自己仍跟以往一样强大，而查理正在给他最后一次尽情挥洒的机会。我几个月后就要满七十岁了，再去报导未来任何一场冲突的机会已是微乎其微。对我来说，这是仅此一次，机不可失。我决定把握这次机会。

我飞到土耳其，取道前往伊拉克边境，那儿聚集着一大帮记者，大家都希望能在战事爆发前入境伊拉克。有些人是认识很久的老面孔了，像是BBC的金·缪尔和约翰·辛普森，但也有一大群其他国家的采访代表，大多数我没见过。其中有些人的经历令人不安。

很明显，美军拒绝了这些人从科威特边境进入伊拉克，他们转道北方。这不是好兆头，因为这代表北方几乎可以确定不会有任何军事行动。事实上，土耳其政府已经甘冒惹火美国的风险，拒绝美军从土耳其入侵伊拉克。同时，土耳其军队对我们也并不友善。他们让我们坐巴士到库尔德斯坦的首府埃尔比勒，同时表明不欢迎我们回土耳其。

我在库尔德斯坦和查理碰面，他正在思量另一件令人沮丧的事。库尔德人显然严守美国定下的政策，不愿协助我们。我们在1991年采访过库尔德人起义，但这完全无法动摇他们。查理不认为我们过去和库尔德人建立的有力关系有多少用处。

要采访到真正的行动，唯一的渠道似乎是和艾哈迈德·查拉比合作。查拉比是个很奇特的商人，在萨达姆得到报应之后，就幻想自己是伊拉克的下一任领导者。战争爆发前的数月，据传查拉比正是当初说服布什政府相信萨达姆藏有大规模毁灭性武器的重要角色之一，但事后证实了萨达姆并没有。虽然有些人把查拉比形容为“美国人的傀儡”，但当时他被视为重要人物。就我们的判断，他的地位也无人可取代，因此查理和我开始跟他及他的支持者定期通电话。

查拉比的住所是栋大宅，位在小山丘上，俯瞰着苏雷马尼亚小镇，前任房主是萨达姆的侄子阿里·哈桑·马基德，世人更熟悉的是他的外号“化学阿里”，曾下令用毒气攻击哈拉布贾。然而，查拉比大多数时间都待在花园。他总在灌木丛中漫步，同时大肆张扬地拨打机密电话到华盛顿，制造电话另外一端是美国政府、五角大楼或中央情报局的印象，而事实也确实如此 。关于查拉比的势力，更明确的证据是他的七百名武装支持者，这些人就驻扎在附近，据说武器都由五角大楼发配。

我们以为，跟着这些支持者就一定能采访到军事行动。我们认为我们会成功。唯一的问题是，他们似乎没有动身的意思。几个星期过去了，我们唯一看到的动作是查拉比日渐频繁的国际热线。我实在没什么好拍的。为了消磨时间，我拍摄了在埃尔比勒街道上玩耍的儿童、操练中的库尔德“自由战士”，还有高论阔论的查拉比。但这真的只是热身而已。也有人邀我去拍摄当地太平间里的自杀式炸弹袭击者遗体。我把机会让给别人。

我们无计可施。查理提出一个想法：我们应该丢开查拉比的人，雇一艘船，往南航行一百三十千米到巴格达。他还为这艘船起了优雅的名字，“底格里斯皇后号”，但完全名不符实。我们第一次去河边的时候，库尔德当局禁止我们租船。第二次的运气好些，但我们找到的船也都太小、不够稳，查理完全没办法在这些船上用卫星传输和纽约的ABC新闻总部联络。

所以我们只能回去观望、等待。同时，我也花光了身上的钱。查理非常慷慨地帮我解围，还拿到许可，把我纳为ABC新闻网的战地临时雇员。但即便如此，我还是极为焦虑，我离开凯瑟琳和马克斯的时间已经超出预期，而且迟迟没有进展。

直到有人传出库尔德“自由战士”正准备攻击基尔库克（这是整体作战计划的一部分），记者才振奋了起来。我们并不是为此而来，但这至少表示有真正的军事行动要开始了，而我和查理是少数报导了库尔德人1991年起义的记者，也会获得妥善的采访安排。金·缪尔的BBC小组也认真看待这则传言，结果却是悲剧。他们的车子在小心翼翼绕进基尔库克外围据点的路上误触了老地雷，伊朗籍的摄影师不幸过世，制作人也受了伤。但攻击基尔库克的传言一外泄，美国就坚定地出面制止，行动最终也落空了。

尽管老布什曾热切煽动库尔德人起义，但他的儿子却反其道而行。所有军事行动都必须受联军控制，“自由战士”也收到指示，要他们行事低调、随时待命。人们认定，库尔德人的顺从将在美军推翻萨达姆政权后得到奖赏。

接着，突然间，终于有点行动了。南方的入侵行动正顺利展开，而美军也计划从空中撤离所有待在库尔德斯坦的新闻人员，还有查拉比和他在巴格达附近的七百名武装卫队。然而，在我们登上撤退用的巨大银河运输机时，我注意到查拉比的人马都接到命令要留下所有武器，很明显，他们想以胜利者的姿态攻入巴格达的梦想破灭了。那显然这不是美军作战计划的一部分，而且极有可能始终不是。

事实证明了，媒体团也不是计划的一部分。运输机降落时，我们可能离巴格达更近了，但当地看起来鸟不生蛋。原来这里是萨达姆的旧空军基地，1991年波湾战争被美军摧毁后就一直是这副轰炸过的模样。

我们抵达了，住进少数几栋还未倒下的建筑。基地名为塔利尔防空基地，即便是当年还在运作的时候，也不太会打扰到邻近地区的任何人。最近的村庄据说要走上五十千米，负责招呼我们的美军部队含蓄地指出我们随后就会再度动身，也许会前往巴格达，但这个命令从未下达。

基本上，我们就是被困在荒郊野外，唯一的娱乐就是看着查拉比阔步走在碎裂的柏油路上，拨打紧急电话给似乎越来越对其充耳不闻的华盛顿当局。每天都有人向我们简报战情，但一如在越战期间，只

是重复着我们早已知道的事，那就是，我们人在这里，战事在别的地方。

一天清晨，我从基地边缘凄凉地向外望，在远方的薄雾中看到一栋有趣的建筑结构，看来有点像是被移除尖顶的金字塔。我问一个和我有些交情的美军士兵知不知道那是什么，他说："那是乌尔城，先生。"

我知道有几个地方据称还留有五千年前盛极一时的乌尔古文明遗迹。我想，就算那栋建筑是伪造的，也值得走近点看看，所以我问他，我是否可以离开营区去拍些照片。但我的朋友说："真的很抱歉，先生，乌尔在我们的界限外面。"

那时我和查理才省悟过来，战争是发生在界限外面，至少对真正的独立记者来说是如此。美军设计了一个很有效的策略，确保只有"安插"在进攻部队中的记者可以报导战争，如此部队才能完全控制新闻。事后我们也才知道，查拉比的武装人员从来都不是战争的部署，而是障眼法。但我不确定查拉比是否知道，简单说，我们被设计了，而且完全被玩弄在股掌之中。

我知道一些美军将领打从心里把越战的失败归罪于媒体，但我就是无法认同他们在之后的战争中管制媒体到这种程度。我学到痛苦的一课。

美军攻陷巴格达时，查理和我依旧在荒郊野外，除了想办法回家之外，也没什么事可做。我们决定从科威特回去，在路上放松一下，至少我也知道了查理的慷慨是有极限的。我们在科威特下榻一晚，但旅馆只剩总统套房。查理觉得东家ABC付得起房费。所以旅馆人员带我们参观套房，郑重介绍硕大无比的床铺，全套丝质寝具，床架上镶嵌着金叶子。查理说："好，我要了。"并转身跟旅馆人员说："另外，麻烦你帮我朋友加床。"

除此之外，就没什么精彩的事情了。整件事对我来说是场灾难。我没拍到一张好照片，真的一张也没有。我也试探了新家庭对我的容忍极限，而且估计是超过限度了。

我原本预估我会离家两三周，但最后回到家已是两个月后。凯瑟琳完全明白实际的状况，但我不被允许忘记这段经历。在那之后，只要我和凯瑟琳之间有什么口角，几乎都会毫无例外地听到她重提第二次海湾战争，以及“那段你遗弃我和马克斯的日子”。

45 新边界

我再度发誓从此不踏上战场，这次诚恳多了。我的战地生涯结束了，只是在某种程度上仍无法摆脱战争的记忆。这或许说明了我和刚满十七岁的儿子克劳德第一次共度的长假为什么会是越南。他想拜访那个我曾经去过的地方，我也是。

我们两人都对西贡（1975年后，改称胡志明市）很失望。干净的市容、精心维护的林荫大道和成排的时髦设计小店，仿佛所有旧西贡的痕迹，无论好坏，都全部抹除了。你无法不留意到熙攘、芬芳的户外市场，迷人的街道风景，以及以急促的节奏生活的感受，这些全消失了。如果有人想了解真实的西贡情调，我通常会推荐格雷厄姆·格林的小说《文静的美国人》。我明白，我应该就此打住，新西贡相当体面，只是很单调乏味。

顺化更值得造访。克劳德兴奋地对我说："爸，你看，墙上有一些弹痕。"我们也清楚看到一些谨慎的重建，这很应该，顺化原本就是美得独一无二的城市。但当我们跨过香江去寻访1968海军陆战队攻打皇城时我和军队一起待的地方时，我完全迷失了。那十一天惊心动魄的战争究竟都是在哪里打的？我竟然完全找不出来。这让人非常难受，但当我设法找到其中一个主战役的确切战场时，就更难受了，因为那已经成了菜田。我原本已经做好眼角微湿的准备，现在却只觉得平淡无聊。

我想，我一定是耗尽了先前对顺化的所有赤诚热爱，用到一丝不留，甚至一滴泪水也不剩。克劳德告诉我，他很享受我们在越南共度的时光，但我有股强烈的感觉，我自始至终都不该回去。

大约在同一时间，另一件事也消失得无影无踪，那让我觉得好受多了。媒体一直传闻要拍摄以我为主角的剧情片，其中有个"天然尼龙电影公司"的拍摄计划。如果拍成了，想必会紧抓着我照片上的钢盔，直到天荒地老，完全不管我还做了哪些事。但谢天谢地，由于制作困难，这部片子最终没有开拍。

我的一项长处帮我开辟了一条远离战争的职业道路：我可以坐下来认真证明我多少算是个全方位的摄影师。可以说，我已经开始朝这个方向前进。除了我的风景及静物摄影《苍穹》之外，基督援助协会也为我出版了两部轻巧的艾滋病主题摄影作品集，《寒冷天堂》及《生命断裂》。2005年，乔纳森·开普出版社出版了《唐·麦卡林在非洲》，内容是我在埃塞俄比亚的人类学研究。我决心沿着这个脉络拍摄更多作品，让世界不再把我归类为“只是战地记者”。

有不少迹象指出连我太太都怀疑我在这件事情上的决心。她之后在《哈泼斯芭莎》上这样写着：“我嫁给战地记者。他近年来希望人们更多地关注他的风景和静物作品，但尽管如此，他还是头老战马。这个男人用纸浆糊了一个阿富汗战地场景给他五岁的小孩（马克斯），还花上大量时间和儿子一起拿玩具士兵在那个战地模型上跑来跑去。我们家还有一具他用饼干纸盒做成的模型，是一栋被炸弹轰炸的建筑，上面还点缀着弹孔，非常逼真。除此之外，他是个相当平衡、正常、平和的人。”

我承认她的指控，我的确跟马克斯说了些跟战争有关的床边故事，但我也坚定地在日常工作中拥抱和平，英国国家肖像馆也在这件事上帮了点小忙。

国家肖像馆馆委托我两个案子，基本上都是在伦敦进行，这显得加倍诱人。同时，凯瑟琳和我也维持着另一种版本的“两个家”的婚姻。她还留着在诺丁山门的家，方便她去《哈泼斯芭莎》上班。我们在萨默塞特共度周末，接着凯瑟琳和马克斯在星期一回伦敦，在那里，有一个保姆照顾马克斯，还有溺爱的外祖父母协助照看。我尽可能利用工作之便在周间造访伦敦，一方面协助保姆，一方面调整马克斯的军事知识。这听起来很复杂，但我过去的两个家可是在纽约和萨默塞特，和那一次相比，维系这段婚姻几乎是轻而易举。同时，这也让我更喜欢待在伦敦的工作日。

我在国家肖像馆馆的第一个工作离伦敦中心再近也不过。国家肖像馆要求我协助编纂一系列特拉法加广场的影像记录，集结成《镜头下的特拉法加广场》一书。多数繁重的研究工作都由我的工作伙伴完成，他正是国家肖像馆摄影教育部负责人罗杰·哈格里夫斯，但我也挖出了一些年代久远的数据，那时伦敦还真的鼓励观光客多喂鸽子，并

拍下照片展示对自己行为的莫大自豪。在这一堆亲近鸽子的照片中，拍得最漂亮的莫过于影星伊丽莎白·泰勒。这个计划也给了我们机会去展现特拉法加广场与重大政治事件的密切关联，包括古巴导弹危机，以及数十年坚持不懈在南非大使馆外抗议种族隔离政策的示威活动。

我也设法找出一张1962年的旧照片，照片拍摄的是科林·乔丹的国家社会党在示威时遇上一场临时举行的反法西斯抗议活动，由一群坚毅、热爱自由的广场常客发起。这个事件我记得很清楚。当时我为了帮报社（那时我在《观察家报》工作）拍到最棒的照片，只能很不明智地站在那为国家社会党领袖的身边，饱受当时《观察家报》众英雄的唾弃。

接着，国家肖像馆给了我另一份更引人入胜的任务，委托我拍摄英国十位宗教领袖的肖像，时间和地点则由肖像馆决定。我从十四岁那年父亲过世起，就认为自己是坚定的无神论者，因为我认为任何一个有同情心的神祇都不会允许这种事发生。当然，在那之后，我也开始热衷观察许多以宗教或上帝之名而行的暴行，特别是在中东。这更像是在证实我童年期对神学事务的判断。

凯瑟琳•费尔维勒，摄影： 泰瑞• 奥尼尔，1991年

因此，在拍摄这些人物时，我并没有站在感同身受的立场，另一方面，我也不愿站在对立的角度。我拍摄了很显然应该拍的人，包含英国圣公会的坎特伯雷大主教、天主教的威斯敏斯特总主教、首席拉比，以及英国穆斯林协会的前秘书长。此外也拍了一些较不为公众所熟知的人士，像是印度锡克教在西伦敦的要员，以及南伦敦穷困教区的女性牧师。

最突出的人物是坎特伯雷大主教罗云·威廉斯，他有一张迷人的面孔，至少没有被大胡子和厚眉毛遮住的部分很迷人，以及非凡的智慧。我们在他的伦敦住所兰贝斯宫完成拍摄后，他邀请凯瑟琳和我一同共进晚餐，这自然让我更加敬重这位主教大人。因为在这之前，我所获邀参加的所有高规格晚宴，都源于凯瑟琳在上层社会巨大的人际网络，以及她在开展她的旅游业务中所结实的朋友。晚餐结束后，我们受邀参观兰贝斯宫的图书馆，里面最吸引我们注意力的是放在玻璃盒中的一只浅灰色大手套，手套背面有些闪烁的斑纹。大主教告诉我们，这正是查理一世走向断头台时扔掉的手套。

接着大主教开始问我，为什么选择在有镶板墙面的房间为他拍摄肖像。那个房间为什么吸引我？我说不出来，但就是有种气场。“噢，气场，我想的确有。”大主教显然很高兴，接着告诉我们，1534年托马斯·莫尔爵士正是在这个房间拒绝签署亨利八世的《至尊法案》，并在一年后被处死。教廷在1935年为褒扬他为天主教殉教，封他为圣人，而这年，就是我出生的那一年，这无疑是个巧合。

回想起来，我觉得我和那些宗教领袖相处时应该要表现得更好。我大概太把代表国家肖像馆这件事放在心上（这个机构的地位几乎跟英国圣公会一样崇高），过于在意自己的言行举止。这些宗教领袖看起来都对我非常慷慨体贴，但我自始至终都没有找时间和他们讨论我的无神论，以及无神论在我生活中怪异的纠结与矛盾。举例来说，为什么在战场上遇到危险的时候，我会呼喊上帝之名，但我其实并不相信上帝会帮我或救我一命？又或者，当马克斯问我人死后去哪里时，我给了伪善的答案：“当然是天堂。”

我的成功也带来了忙碌的社交活动，我和凯瑟琳愉快地出席展览开幕晚宴、上台领取奖项和荣誉学位。偶尔感受一下高处稀薄的空气还是满愉快的。同时，虽然我戒掉自卑情结已经很久，但我从没忘记

自己的出身。没有任务在身的时候，我有时会回去参加“兄弟会”的年度聚会，我们这些老芬斯伯里公园区的混混会在“老派酒吧”碰头，够不搭调的。我不敢说时光能冲淡他们的暴戾，我也从不真的这么期待，但他们认定我和他们的看法应该要一致，这确实会让我很沮丧，特别是在阿布·哈姆扎自诩在芬斯伯里公园区清真寺“传经布道”之后。

某个老兄弟跟我说：“唐，你知道的，如果我们还在混的时候就有那座清真寺，我们一定会放火烧了，就这样，没得谈。”

同时间，我也设法改变出版社的出版路线，试着说服编辑不再只关注战争书，转而呈现我的作品中更平和的一面。我的书《在英格兰》于2007年出版，以一种独特的视角，展现了我对1958年至2007年间英国文化的体会。涵盖的地理范围很广，从康斯特、利物浦、布拉德德福、萨塞克斯、萨默塞特、威尔特郡、埃塞克斯到伦敦，特别是伦敦的白教堂，对我来说，这一区简直像召唤出威廉·霍加斯画作中的灵魂。至于拍摄的人物就更广了，有赛马会常客、格莱德堡歌剧节的票友，还有亨利皇家赛舟会，内容涵盖了各个阶层的观众，从流浪者、乞丐到醉汉都有。我的风景和静物照也在书中露脸。

这是一本非常个人的书，有些人批评我竟然没描绘中英格兰，但这一区从来不怎么吸引我拍摄。在任何情况下，我都不确定我能从中英格兰看到什么。然而，整体来说，这本书的读者反映很好，是我最受欢迎的作品之一，销量甚至胜过许多战争主题的书籍，这让我非常高兴。

之后出版社提议我继续挖掘英国矿脉，出版《披头士生活中的一天》，对此，我就没那么兴奋了。这本书很单纯，就只是整理1968年我为披头士拍摄的照片，然而，我对照片质量并不满意，不过其中一张照片在事后看来却让人毛骨悚然，照片中，约翰·列侬在伦敦街上装死，其他三人则聚在一旁假装默哀。

我不做战争书，也不接战地任务，如此过了很久，却在接近2010年时破了戒，只不过那并非由我提出。英国国家战争博物馆决定为我办一场回顾展，展出我的战地岁月，展览名为“战争所塑”。我的战地作品已经在巴黎、悉尼、加拿大、意大利、西班牙、荷兰、德国、匈牙利和捷克展过，可能还有更多地方，对这类展览我已经麻木了。但

战争博物馆不一样，不只因为该馆曾试着把我送去采访福克兰群岛战争（马岛海战），也因为他们的员工在我试着搞清楚国防部为何“封杀”我时帮过我。我们从未找出明确的答案，不过他们真的尽全力帮我。所以，当博物馆请我顺势推出同名摄影集，以宣传新展览时，我答应了。我若拒绝，也未免太不近人情了。

同样的，当查理·葛拉斯请我提供照片给他正在撰写的新书时，我也觉得义不容辞。更何况，他的要求还给了我理由，让我着手冲洗我在被耍的那段海湾岁月中拍摄的照片，我一度以为那些照片永远没有机会露脸。查理觉得我们2003年的可悲要写下来，最后他用他的文字加上我的照片，出版了《北疆日记：写于战时》一书。我很高兴自己能够参与这本书。正统的战地报导史《第一个伤亡》的作者菲利普·奈特礼形容这本书是“激进报导优良血统：反战、同情、怜悯，且启发人心”。约翰·辛普森形容为“必读”。

我的下一本摄影书，也是自认为最好的作品，完全属于我自己，这或许解释了这本书为何需要酝酿三十年之久。种下这颗种子的，是我的朋友布鲁斯·查特温，时间可以回溯到1970年，那时我和他一起被《星期日泰晤士报》派到马赛，深入报导当地的流氓用机关枪攻击阿尔及利亚的不幸移民。布鲁斯生性敏感，我看得出这任务不合他的胃口。除了当记者，他也是颇为杰出的艺术史家，因此我们尽快完成马赛的工作，搭上渡轮穿越地中海，前往阿尔及利亚。

布鲁斯告诉我，他想让我看一些更令人振奋的东西，原来那是一批阿尔及利亚内陆的罗马文明遗址，非常精彩。那些遗址的画面，在布鲁斯英年早逝后仍久久留在我心中。

二十年后，当我和查理·葛拉斯在大马士革碰面时，我又发现一些受罗马文化影响的地中海沿岸世界，神秘而引人入胜。在大马士革，古市集的入口是正宗的罗马科林斯式柱，列柱撑着波浪铁皮屋顶，这屋顶多少算是特制的。法国人离开叙利亚的时候，拿机关枪扫射了市集屋顶，作为道别礼。我在黑暗中凝视屋顶，看到了那些弹痕，但那犹如黑夜中闪烁的星空，无比魔幻。但这个建筑可能还不如巴尔米拉那么正宗，那是叙利亚在沙漠中的罗马城市遗迹，非常壮观，我和查理在前往伊拉克采访库尔德人起义时曾远远看到过。

我做了一些研究，把这些浅薄的第一印象统合起来，发现这其中蕴含着极为珍贵的影像素材。古罗马不仅影响地中海沿岸，还长期控制了这一区域的大部分土地。光是叙利亚，古罗马就统治了七世纪，现在虽然只剩废墟，我依旧能找到古罗马皇权的证据。

我向乔纳森·开普出版社提出这个计划，想拍摄相关摄影集。我不能说出版社的反应很热烈，但他们同意先预支一笔版税，虽然是我收过最少的一笔钱，但我已经很满足了。

我并不介意金额，能进行这个案子就够了。我对这项计划的感觉是，我原本以为自己只是要挖口水井，却喷出了石油。我花了三年，是我工作生涯中最享受的三年。凯瑟琳以她独到的旅行造诣为我规划行程、设法拿到最佳折扣，帮我克服了出版社的有限预算，顺利成行。她有时也和我同行，我儿子克劳德也是。我的岳母玛丽亚曾经造访过其中一些地点，一路以来都是我们的拉拉队长。所以这整个计划又带着强烈的家庭色彩。朋友提供许多协助，布莉姬·基南是我在《观察家报》和《星期日泰晤士报》的同事，后来也搬到萨默塞特，成了我的邻居。她介绍我认识巴纳比·罗杰森，这位出版人出版了大量关于北非的学术书籍，他给了我许多启发，也和我一起造访罗马帝国的南疆，有他同行，旅程非常愉快。他甚至为我的摄影集作序。

我在六次远征中造访不同地点，参观了摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯及利比亚等北非国家，在利比亚拍摄著名的大莱波蒂斯，也拍摄黎凡特[1]的遗址，包含黎巴嫩的巴勒贝克、约旦的吉拉许，以及叙利亚的帕米拉。这些地点通常都不太容易进入，常有“文化警察”在附近逡巡，好像他们的工作就是要尽可能阻止别人拍照一样。在摩洛哥，一个警卫冲出来阻止我，就只因为我“有一部专业相机”。我抵达阿尔及利亚的时候，相机被疑神疑鬼的边境警察给没收了，等了四天才拿回来。

部分问题来自拍摄时间。在中东和北非，经水晶和石头表面反射的日光强到无法处理，白天有不少时间无法拍摄。我必须要在太阳完全升起前开始工作，直到大约八点半左右，接着休息到下午三点，再回现场准备下一段工作，一直到四五点夕阳西下，光线才会较为合宜，但这时候就会有人跟我说：“不行。”文化警察开始发号施令，驱逐观光客了。

不过，凭良心讲，我在这个工作遇到最严重的阻碍，完全是自己造成的。我在巴尔米拉拍摄“贝尔大圣殿”的罗马遗迹时失足摔得很重，隔天才在医院醒来，断了一根肋骨，得了肺塌陷，四个人高马大的叙利亚警察站在床尾，床边是长相相当标致的旅馆口译。

叙利亚是知名的警察国家，我担心会出现最糟糕的状况。我的译者急忙向我保证，要我不用忧虑，警察只是在为我着想，并不是来逮捕我，而是想知道我是否因为受到攻击而受伤。我是跌落的，还是被推了下去，或是其他原因？我承认是自己失足了，那些警察似乎有些失望，他们那天或许正想找几个嫌犯来修理一顿。

我的伤很快就治好了，但我也开始回想，我曾经穿越不少战场，却从没受过这样的重伤。我的脑中浮现“没有任何地方是完全安全的”，我们当然不可能活得很危险，但活得很安全似乎也只是痴人说梦。

另一个我一直无法丢开的念头，是我所拍摄的宏大、辉煌历史遗迹，都建立在蓄奴、饥馑，以及暴政的基础上。当你看着那些巨大的石头时，你知道有人在建造的过程中被那样的重量给压死。很明显，那些奴隶在采石场都被铁链串在一起，有如置身地狱。他们的生活既凄惨、肮脏，又总是挨饿受冻。我拍摄时，真的觉得自己能听见几世纪前人们在建造这些惊人建筑时发出的惨叫。

我一直非常小心，希望不要被自己所景仰的十九世纪艺术家给影响了，像苏格兰的戴维·罗伯兹和摄影家弗朗西斯·弗里斯也都描绘过边陲的罗马文明。我觉得我需要带入一些自己的风格和观看方式。说得更清楚些，就是我决心我的摄影不仅要表现罗马的雄伟与威势，更要传达可怖的黑暗。最后，我很高兴自己做到了这一点，至少让罗杰森这个挑剔的出版人无话可说。他在《南方边境：穿越罗马帝国的旅程》的序言中写道：

如果你意在寻找古罗马艺术和建筑的全副荣耀、春日里繁花环绕着绝美马赛克地砖的彩色照片，想看到凿刻的列柱，后方还要有灯火照得壁画熠熠生辉，想看到神灵在暮色穿过橄榄园，那你得离开，快步离开。

这系列摄影记下了钉掌靴、环形竞技场公开处决囚犯的时刻、奴隶建造的凯旋碑、凝血的圣坛，以及神殿庭园中献给无形神祇的烤肉所冒出的烟气。

在我出版的二十六本摄影集中，《南方边境》这本书毫无疑问是我最钟爱的。这本书带来了知识，也带来学习的意愿，而这是我未真正拥有的，更重要的是，这本书给了我最纯粹的摄影之乐，我不需要去目睹他人的痛苦。我在网络上看到一篇评论，说这本书让“麦卡林的书迷”失望了，但我知道，布鲁斯·查特温肯定会喜欢。

2010年3月，我有些为《南方边境》的出版而洋洋自得，老人家的那种。出版社的人也收回原先的怀疑，给了这本书不低的印量。虽然不是值得激动的销量，但每个人都有小小的回收。我的家人很开心，我也很开心，我不得不说，这其实应该是个警兆。过去这些年来若我学到了什么，那就是乐极会生悲。

某天下午，我还沉浸在成功的喜悦中。凯瑟琳、马克斯和我从伦敦的车站乘车前往萨默塞特。火车离站后，我说：“喔，我的嘴巴。”又过了一会儿“喔，我的手。”凯瑟琳带着妻子的洞察力和隐隐的不耐说：“你没事的，你只是累了，读你的报纸吧。”但这一次，婚姻中的典型揶揄没有奏效。我不是宿醉，我中风了，而且那还只是开始。

到了萨默塞特，我被国民医保体系下的医院转来转去，最后终于住进陶顿的大型医院。他们从我的腹股沟动脉插入导管，我几乎就像飞到了臭氧层中，接下来就是各种疼痛无比的疗程，最后我拿到这样的诊疗结果：“所有主动脉都塞住了。”开出的处方则是：“回家，吃药。”我翻译这些话，我觉得应该没错，他们的意思是：离开，等死。

幸好，凯瑟琳没有遵守这两道医嘱。

---

[1] 黎凡特（Levant）：历史上的区域名， 范围不甚明确， 大致指地中海东岸，托罗斯山脉以南，阿拉伯沙漠以北，上美索不达米亚以西的一大片地区。黎凡特一词源于意大利语，意思是东方日升之处，在中世纪是意大利商人及阿拉伯商人的贸易要道。

麦卡林的小儿子马克斯，**2006**年

46 通往阿勒颇的道路

凯瑟琳一知道我的问题可以用冠脉搭桥手术搞定，就研究了私立医院的所有资料，要找出最适合做这项手术的地方。她和我不一样，既有私人医疗保险，又对医疗机构了若指掌。最后她选了约翰伍德的惠灵顿医院，离罗德板球场只有一箭之遥地方。

人们警告我，这手术很困难，甚至可能危及生命，但实在很难说我被未来可能的状况吓到。我知道我不做这手术，就没救了，而我如果在手术中丧命，反正也是无知无觉的。我比较担心自己在手术中醒来。不过医院向我保证那几率微乎其微，在这一点上我只是自寻烦恼。

我原本以为我中风的元凶是高压的战地生活。我确信我终于要为太多不合理的行为付出代价，而之前，只是时候未到。显然我又错了，更大的嫌疑是我这辈子都无法在经过蛋糕店时不推门走进去，从小我就是出了名的爱吃奶油。

在手术的预备阶段，我并没有怂恿任何朋友来医院探视，但没人能阻止查理·葛拉斯和马克·尚德过来坐坐。我必须说，查理展现了无懈可击的探病礼仪，甚至没邀我和他共赴战场，对他来说，这无疑是莫大的自制。至于马克，我实在无法说他什么好话，虽然他的行为也确实让人无法忘记。

马克在我生平第一次全身除毛后来访，而他对人体的怪异状况有永不餍足的好奇，我知道他一定会抓着我的除毛问东问西，所以我一五一十、巨细靡遗地跟他描述了一遍，但他给的回应只有："那你剪下的毛呢？都到哪儿去了？"我只能回答我真的不知道，也不理解有谁会在意这种事。"我就在意。"马克佯作心痛地表示，并说他明明可以拿这些毛发来为他的秃头植发，我竟然就这么丢了，一点也不体贴。

这是我在手术前最后一次开怀大笑，不过，从我开始注射吗啡起，我就一直陶陶然。过了一会，桌椅在病房四处飞舞，而监视器的

镜头也成了虎视眈眈的猫头鹰，我明白，我的体内可能有太多吗啡了。

手术后是一段漫长的恢复期，但过程丝毫不令人沮丧。大多数时刻，我都可以感觉自己变得更强壮一点，也一直在进步。我没有任何工作压力，虽然得为了一部纪录片重拾一定的活动力，那是由汤森路透公司出资、杰昆和戴维·摩里斯执导，传主就是我。纪绿片的素材是我在《观察家报》和《星期日泰晤士报》工作的那段大众最熟知的岁月，因此考察得格外精心，至少我必须做到这一点。我最喜欢的编辑哈利·伊文思提供了相关评注。

纪录片于2012年在金丝雀码头的汤森路透大楼首映，片名《麦卡林》，我出席时被人潮给吞没了，那都是我在两家报社的老战友。这部片后来也上映了，并获得英国电影和电视艺术学院奖（BAFTA）两项提名，而这一切都得归功于杰昆和戴维·摩里斯的拍摄技术，我不过是众多受访者之一。

那时我觉得身体已经恢复，应该可以迎接真正的挑战了，虽然不确定那是什么。在捡回一条命之后，似乎没有道理不好好利用这多出来的生命做些值得的事。生命似乎显得空前珍贵，尤其是在那个夏天，在我花了许多时间和我的妻舅理查德·毕斯顿相处时，感受特别深。他是《泰晤士报》的国际编辑，我可以看到他的时间正在慢慢倒数。理查德是很了不起的人，从各方面来说都是绅士，但又很坚毅，而且强壮得像头牛。我们开心地聊着昔日的战地事迹，欲罢不能。然而，理查也生了重病，深受癌症之苦，经常因身体状况无法上班。我们会一起在我的花园漫步，有时走远了，像两个巍巍颤颤的老家伙。但令人又心痛又哭笑不得的是，我这个老人正在逐渐康复，而远比我年轻的他却正逐渐衰弱。

他虽然受过高深教育，也和他的家人一样精通多种语言，兴趣也很广泛，但最热衷的莫过于钓鱼和中东，而在我自己那一长串的爱好花名册中，这两者的排名也非常靠前，我私下以为我们两人相处很融洽。某天，我们正在讨论阿拉伯之春，而我由于生病住院的缘故，错过了这场事件变化最剧烈的发展阶段，对这场革命了解不深。但理查德问我，是不是还想出远门报导中东？我说，我经常这样想，而且事

实上，我想我仍然还有能力。他问我是不是认真的，我听到自己告诉他：“是的，我愿意再拼最后一次。”

接下来理查德就联络了他的编辑詹姆士·哈丁，一起研究这件事。之后我受邀到伦敦，在圣约翰街的鱼餐厅边大啖丰盛的午餐，边向哈丁和《泰晤士报》的资深编辑简述我的状况，说服他们让我这个七十七岁的老骨头代表报社去海外采访饱受战火蹂躏的地区。

这其实只是短期任务，不会超过六天。我必须接受训练，学习如何绑止血带（某种程度上，其实是教我如何不至于用到止血带）。我必须穿强化的防弹衣（我在越战之后就没穿过了），以免遇到任何攻击，我也要受国际特派员主任安东尼·洛德的指挥。对这些要求，我都没有太大问题。我虽然不直接认识安东尼，但我敬重他为《泰晤士报》写的报导，也钦佩他的著作《思念我消逝的战争》，这本书描绘了他在波斯尼亚和车臣的采访经验，而那两个刚好都是我错过的战场。

十二月，在完成了我的止血带训练后，我们准备好出发了。凯瑟琳觉得我彻底疯了，但我想，《泰晤士报》的安全防护和一个星期内就回来的预估应该稍稍说服了她。

我们决定先前往叙利亚北部的阿勒颇，阿拉伯之春的状况在这里实际上已经升级成内战。在阿勒颇，总统阿萨德的部队和反抗军有过几次最激烈的冲突。安东尼去过这地区几次，也与当地建立了很有力的关系。我也来过几次，但都恰巧是在相对比较和平的时期。2006年10月我在叙利亚寻访罗马文明遗迹的时候，就在阿勒颇待过几天。我抵达没多久后，在笔记上这样写：

> 我想，我会喜欢阿勒颇。这里能量饱满，但同时也有许多杂音。街上都是男性，还有上百名看起来很强悍的士兵，一身时髦整洁的制服，衣着相当讲究。没有任何人向我找碴。

我们经由土耳其边界进入阿勒颇，此处边界一直是我过去进出战场的通道。我们一抵达就听到无止境的“砰、砰、砰”重炮轰击。在那一刻我或许应该问自己：你来这里做这个傻不傻啊？但事实上，我只感到兴奋，兴高采烈地踏上货真价实的战场。肾上激素已经开始分泌。

我们开车到反叛军口中的新闻室，一个一团乱的地方。这里显然曾经是优雅的现代主义风格建筑。入口处有精致的大理石地板以及宽阔的阶梯，如今却有水从楼上像尼亚加拉大瀑布一样向下奔流。炮弹射中屋顶的水塔，找不到工人把水给关上，水就这么不停流到屋顶，再肆无忌惮地一路往下奔泻。

新闻室负责人告诉我们，这栋楼还有一些空房间，我们可以上楼自己找地方住。我们沿着尼亚加拉大瀑布往上爬，找到一间小公寓，里头的马桶已经满出来，还有一些看起来像是有数十人睡过的毯子。这里有几间房间，还有简陋的小厨房。安东尼选了其中一间，正中我下怀。在我心里，没有窗户的厨房是整栋建筑最防弹的空间，所以到了晚上，我就盖着那些来源可疑的棉被，躺在厨房的地板上，在炮火声中沉沉睡去。

安东尼告诉我，隔天我们会和他的朋友哈金·安萨碰面，他是反抗军领袖，人们称他为“指挥官”。哈金在阿勒颇成为战场前是名会计师，但他也是坚毅甚至无情的战士。

安东尼为了让我明白哈金有多无情，跟我说了一个故事。他曾经把一个惹恼他的人揍了一顿，并在训完后对那人说：“没事了，我饶你一命，你开那辆车离开吧。”那人遵照他的指令做了，而哈金则在他的手机输入一组密码，那辆车就在倒车离开时爆炸了。这则故事很引人入胜，但我忍不住想着有哈金这样的朋友，我们或许不需要太多敌人。

隔天早上我们一起进城，那片区域已经全毁，当年德军轰炸过的华沙也不过如此。有几座公寓还没坍塌，但也是满目疮痍，某种程度上还可以居住。哈金和他的手下就住在其中一间。哈金长得非常温文俊俏，看起来很像好莱坞的性感偶像。从我们的角度看，他也是很有力的帮手。他答应明天安排我们上前线。

结果前线是一座军事基地，里面驻扎着叙利亚的部队，反抗军则在周围的墙边透过墙洞狙击他们。反抗军的组成五花八门，来自不同的部落和组织，其中有支团体是纯库尔德人。他们看起来同心协力，然后，当战斗机的破空声一传来，你可以看到人们几乎立刻就被恐惧击溃。大多数反抗军都跑了，我们也急忙撤退，改到医院去看看。

在医院外面，一辆车子发出呼啸冲了进来，我们看到人们从车上抬下一具又一具尸体。其中一个看起来只是个少年，我走近拍了一张照片。接着又有一辆轰隆隆的卡车，带来更多尸首。这真的非常怪。有个人坐在后面，身材非常高大，一头黑色鬈发，眼神炙热。当时相当冷，他穿着一件连帽大衣，就这么坐在尸体旁边。我对他说："不要只是坐在这里，为什么不去帮忙搬尸体？你有什么问题？"接着我稍微走近，才知道他也阵亡了，很显然是一枚在新闻室门口炸开的炮弹夺走他的命。

过没多久，我们发现医院开始拒收死者，要那些卡车把尸体运回原地。医院说，他们必须把每一寸空间都用来照顾还活着的伤员。我想到，我其实也很可能需要占用医院腾出来的空间。稍早我在街上遇到一个身材高大、很有"伊斯兰国"（ISIS）风格的大胡子，我迅速拍了一张照片，他大怒，用各种方式恐吓我，直到我们的新闻室主任出现，而且万幸他还带了一把枪，才说服了那男人离开。

某天，安东尼介绍我认识阿勒颇最年长的战士。他七十岁了，而且用一种让我有点羞愧的方式和我说话。他说："你跟我一样，也是老人，我很高兴你冒着生命危险来了解我们的问题和理想。"他接着邀我上前线。那有点像晚餐邀约，出于礼貌当然不能拒绝。

他的前线在城内，而且很难定出位置。事实上，我不确定我们是不是真的身在前线。在阿勒颇，战士为了躲开镜头，向来不太在街上跑。一般说来，他们喜欢在房子的墙上打洞，从内部攻击，必要时再轰出更多洞来发射武器。

在人们眼中的前线附近，有些街道的上方铺了粗麻布，以遮住狙击手俯视的视线。某一刻，我们需要在子弹满天飞舞时跨越一条没有粗麻布的道路，安东尼在我身后像战友一样推着我跑快一点，我当时

几乎绊住我们四人。那天没人受伤，但我明白，我们四人在战地上的行动要更一致。

另一天，我们拜访了所谓的面包分发中心。一条长长的人龙排开，从建筑物一路延伸到街角。哈金的人马全副武装走了过来，直接插到队伍的最前端，带走一整大袋的面包，那群武器较少又饥肠辘辘的当地居民什么也没拿到。

我走上烘培坊的屋顶，想为排队的人潮拍一些长镜头，类似航拍图。接着我注意到我身边有人。一个人带着枪出现在屋顶上，想知道我为什么待在这里。那不是友善的询问。在中东，你总疑心自己随时会被陌生的枪手给劫走，而这时候，特别是在另一个枪手也走了过来，和他一起咕哝着“间谍”一词时，我心里的警铃更是大作。幸好，虽然有更多枪手涌来，但哈金的人终于和对方交涉好，放了我一马。

所以，我和哈金及他的手下关系矛盾。他们在各种必要时真的提供了很多协助，但他们的存在让我很不舒服。我们和他们在一起的时候，他们策划了众多得意诡计，其中之一是用美人计设计了另一个敌对的反抗军领袖。哈金认为对方的势力压过了他。然而，对方看穿了这只是唬人的幽会，哈金只能取消埋伏。

事实上，反抗军团体间的信任从来都不稳固。某些人甚至很明显更害怕彼此，而没那么怕阿萨德总统的部队。判断谁能信任谁不能信任是永恒的问题。有人告诉我，在叙利亚殉职的记者正稳定地增加，有朝一日将比越战还多。我并不惊讶。

阿勒颇让狂野的大西部变成假日主题乐园。就我所能判断，没有任何一个地方你会真的觉得安全，没有一个人知道正在发生什么事。你必须前进，找到自己的战争，而这总带着危险。至于在国际的危险等级上，我会说，阿勒颇略逊于红色高棉在金边的全盛期，但也只是略逊。

虽说和过去最好的作品相比，我这次的摄影无疑比较差，但自己还算满意。这次的任务太短，我和安东尼都无法好好发挥，但如果我们留久一点，生还的几率就不会这么高了。事实上，我最好的照片并不是在阿勒颇拍的，而是在土耳其边界前方的难民营。我们离开叙利

亚前在那儿待了一下。就在清晨的日光中，我看到四十名男性绑着黑色头带，站在山顶上俯视难民营。那只有两个字可以形容：不祥。

我看着他们走了下来，进入难民营。我拿着我最普通的相机，用最不引人注目的方式拍了一张照片。之后其中一人向我走来，说：“给我看你的照片。”我的回应很不老实，对此虽然我想称赞一下自己，但我其实也只是太走运：我拿出我偶尔才用的数字相机，屏幕上碰巧是一张无关紧要的老人肖像，那是在阿勒颇拍的，我几乎都忘了有这张照片。“没问题。”那个绑着黑色头带的男人这样说着，然后就继续往前走。

除了右腿拉伤，我几乎是毫发无伤地回到家。所以，我有得到什么吗？这不是这世上最了不起的新闻任务，但我想去，我觉得大众对叙利亚冲突还不够关注，只想别过头去，假装没看见。至于我，我经历了最后一次一开始就肾上腺素大量分泌的采访，之后则是完成危险任务后莫大的放松感。简单来说，我比以前更清醒地发觉自己还活着。

不幸的是，理查德·毕斯顿，这个再次燃起我生命之乐，并让我此行成真的男人，在数月之后过世了。他当时年仅五十。他的勇气和坚忍激励了我们所有的人。

47 走在火山口边缘

从阿勒颇归来后，我并没有被得意洋洋的心情给蒙蔽。我知道我一开始就太轻率了。我跑步变慢了，双手也因为关节发炎而伸不直，几近九公斤的强化防弹衣穿在身上仿佛有一吨那么重。我的确安全归来，但我也不得不承认，我的身体已经无法胜任前线任务。

然而，我还是够健康，还是能享受萨默塞特的春日繁花，也还能在暗房消磨时光，继续冲洗照片，整理资料出版更多书籍。当索尼集团联络我，提议颁发“终身成就奖”给我时，我怒气冲冲地的回绝了他们的好意，我觉得自己的生涯还没结束。但我也确实告诉他们，等我真的不再追求任何目标时，再回来找我吧，虽然我还看不到那一天。

我还是循常理接受了索尼的奖项，但主要是基于礼貌，同时也因为他们说我值得这个奖。但我也没有被冲昏头。我通常不太把奖项放在心上，只有两个例外：1964年我首度获得世界新闻摄影奖，这个奖为我开启了无数新的大门；以及我的大英帝国司令勋章，我认为我父亲会以这个荣誉为傲。至于其他奖杯，大多被我摆在花园的棚子里。

另一方面，我也在体力允许的范围内更多地同家人相聚，麦卡林家族不再那么疏离了。弟弟迈克终于在法国外籍兵团服役期满三十年，返回英格兰。长子保罗是绘图员，长年待在澳大利亚的珀斯和拜伦湾，现在也回国了。他和他的家人定居在巴德利索尔特顿，和他妹妹杰西卡及她的建筑师丈夫比邻而居。那是座美丽的小镇，位于德文郡东部海岸的奥特河出海口。保罗的两个女儿是最早顶着麦卡林的姓氏进入大学的家族成员，是家族的荣耀。

次子亚历山大在当了几年模特儿之后，带着我两个美丽的金发孙女里拉和凯蒂搬到肯特郡的迪尔。不过他还是经常前往伦敦照顾他刚开始发展的事业，包括达斯顿一家专门出租给时尚摄影的摄影棚“栖所”。我和拉兰的儿子克劳德则加入皇家海军本土防卫自卫队，他也曾出任务到阿富汗的赫尔曼德省，不出任务时则常驻伦敦。同时，马克

斯最近也进入巴特坎伯附近的预备学校，并展露了早熟的迹象，不时在棋桌上击败爷爷。我的妹妹玛莉则住在离我不远的布里斯托。

所以，我们并没有形影不离，但很容易见到彼此。当克劳德打算加入海军时，我担心他的安危，打了电话给住在霍尔的弟弟迈克，问他是否能试着打消这孩子从军的念头。我记得迈克告诉我，有鉴于克劳德的父亲和叔叔在年轻时所做关乎一生的决定，我们可能是这个世界上最不应该劝阻他的人。

有时我确实觉得，我和子女的关系比我应得的还要好。他们的童年都笼罩在父亲长年不在身边的阴影下，我几乎永远把摄影放在第一位。但矛盾的是，如果没有摄影，我会成为迷失的灵魂。我会无法以自己为傲，因而沦为一无是处甚至绝望的父亲或丈夫。摄影让我认同自己是个人，也因此才有能力好好和家人、亲人相处，虽然很不完美。

而在此时，凯瑟琳那多才多艺又精通多种语言的家庭正饱受病痛之苦。她挚爱的母亲玛莉亚死于白血病，年仅六十五岁，妹夫也在几个月内过世。帕特里克孤身一人，于是卖掉家族房子，搬来和我们一起住了几年。理查德的遗孀娜塔夏则成了我的经纪人。两姊妹决心克服丧亲之痛，而凯萨琳之后也接下更重的工作，成了国际时尚杂志《波特》（*Porter*）的旅游版负责人。

值得庆幸的是，我住在海拔一百五十公尺高的地方，当2014年萨默塞特冬季暴雨登上全国头条时，我和巴特坎伯的邻居并不需要像难民那样仓皇撤离家园。我对附近的地平线再熟悉不过，我曾在这里拍下无数瓦格纳式风起云涌的天空。多亏我们的地势，洪水来临时我们最糟糕的时刻也不过是无法看电视。我对救难唯一的直接贡献，是拯救一只困在泥巴里湿透的茶隼，我仔细清理，并在隔天放它飞走。那感觉很好。

年轻时，我必须习惯不断有朋友死于战场。但即便有过这些训练，我还是不知如何处理年老时朋友相继离世。我以为自己并不那么容易为死亡所动，但马克·尚德在2015年4月过世时，我还是受到打击。他的过世一如他大部分的生命，充满了不协调。当时他在纽约，为最爱的自然保护机构“大象家族”募得一百七十万美金的捐款，之后

就偷溜出去抽根烟，却跌到人行道上，一天后病逝于曼哈顿医院。他那时年仅六十二。我过去一直以为他应该会在我的告别式上致词，没想到，最后竟是我成为他告别式的致词人。他的葬礼有他妹妹卡米拉和查尔斯王子及上百位宾客出席，自然相当隆重。

“关于马克·尚德，他从来都不知道什么是礼貌。”我这样开场，然后现场哄然大笑，应该所有人都听懂我的意思了。现在，我有个永远纪念马克的方法：他的姐姐慷慨地把马克的遗物送给我，我可以穿着他的惠灵顿靴、拄着他的苏格兰手杖，翻山越岭拍摄风景。

我在三十多年前首次遇见马克，我那时以为他就是个养尊处优的贵族，没想到他会成为我的挚友。我不会说我很习惯跟人结成死党，但我确实这么做了，而其中我最珍惜的友人，莫过于马克。我太太经常说我俩像一对老伴儿，确实，我们两人分开时可以各自过得很好，但在一起则更好。在艾瑞克·纽比和诺曼·刘易斯于高龄过世之后，除了东尼·克利夫顿这个住在遥远墨尔本的朋友外，马克就成了世上最后一个曾和我一起造访非战事地区并和奇异民族相处的朋友了。

在某方面来说，我是船上最后一个人了。我一直认为和他们一起旅行是最快乐的事。事实上，如果我有机会重活一次，我一定会完全舍弃战争，全神贯注在人类学摄影上。

不幸的是，在今日，这样的志向已经没多少意义。就世事的发展来看，即便在地球上最偏远的部落，你也会发现人们身上无不穿着五颜六色的衬衫，还把棒球帽反戴。

马克过世后一个月，我又得知一个消息，心情顿时陷入谷底，甚至影响了生活。我和安东尼离开阿勒颇十五个月后，他又几次旧地重游，通常都和那位很有领袖魅力的反抗军首领哈金·安萨联系，而我觉得这人不那么令人放心。五月份，安东尼和他的摄影师杰克·希尔顺路造访了哈金，部分原因是祝贺哈金刚生下女儿。

离开哈金的住所后，有人在路上袭击了这两个记者和他们的中间人汉沙，把他们的眼睛蒙住、双手绑住，丢进后备厢。毫无疑问，有人绑架了他们，可能是为了卖给“伊斯兰国”（ISIS），唯一的问题是，是谁？安东尼有明确线索，他认得其中一个袭击者，那正是数小时前在哈金家为他殷勤递上早餐的人。

当车子停在路边不动时，希尔和汉沙用力撞开后备厢，安东尼也逃走了，但手铐让他很难跑快，最后他还是被抓了回去，狠狠挨了一顿揍。当他抬头时，他看到了哈金，很明显他人正在现场指挥一切。

“我以为你是我朋友。”安东尼说。

“不是。”哈金回了他，并拿出手枪，朝安东尼的两个脚踝各开一枪。

幸运的是，安东尼在试图逃跑时也掀起骚动，因此泛反抗军联盟“伊斯兰阵线”出手介入了。他们要哈金离开，并送这三个急需就医的人质越过边境，安抵土耳其。

我除了担心安东尼，也无法不去想，我又一次幸运躲掉了。我的意思是，为什么是安东尼吃了哈金这两发子弹，而不是我？过去我为何总是能全身而退，而身边的人却经常受重伤，甚至被杀？在我过去长达半世纪的战地经验中，这样的状况不计其数，这总是让我非常不安，在回想时更是如此。

我想，步入老年的好处之一，就是有更多时间回忆过去。但我也发现一个问题，就是人们似乎不太有办法选择要回忆什么。无论是幸运的脱逃、撞上的酷行，以及亲眼目睹的骇人伤势，都不受控制地反复涌现，而且就跟照片一样清晰、锐利。此外，还有另一件事情也经常困扰我。

近来我经常一上床就想着大屠杀。大屠杀一直纠缠着我。我会设想我人在集中营，无助地试着找出方法生存并脱逃，仿佛我亲身经历的危险还不够，我的想象力不得不把我带去更绝望的状况中。我不明白为什么。我不想这样。我更想冥思宁静的大自然。这大概是生命中诸多费解的矛盾之一吧。

另一个不那么残酷的矛盾则和我太太的工作有关。凯瑟琳自己也是杂志社的首席旅游作者，经常受邀住进一些难以置信的地方。偶尔我也能沾光免费同行，因此见识到一些不可思议的空间。我住过一家旅馆，屋顶非常高，我醒来时还以为自己人在皇家阿尔伯特音乐厅。另一个经验是在印度，我们所住的套房附有专属的私人泳池。这些地

方，客人都要花五千英镑以上才能待一晚。然而，我开心吗？很不幸，我不开心。

我躺在这些昂贵的殿堂中，心里却不断想着自己有多想回家躺在自己的床上。我这一生都在抱怨童年过得有多困苦，但人到老年，竟然开始唠叨这种我不得不忍受的奢华生活让我喘不过气，也难怪我和凯瑟琳虽然在其他方面几乎完全契合，她有时还是觉得我很难取悦。

她也是记者，当然明白我需要觉得自己跟外界有所连系。虽然她有时会在我听约翰·亨弗里主持的BBC广播节目《今日》时要我降低怒骂的音量，她说那是“清晨狮吼”。她当然理解我的抱负，只是不一定想要分享。

另一个惊人的事实是，我即便已年届八十，还是免不了有那么一点同侪压力，特别是《星期日泰晤士报》那群和我一起共同经历1960年代的优秀记者，其中有许多人至今仍不屈不挠，创造惊人成就。哈利·伊文思有了人工膝盖之助，变得精神奕奕，继续在纽约带动新闻风潮。詹姆斯·福克斯完成了滚石乐团吉他手基思·理查德兹的畅销回忆录《生命》，再度成为当红作家。菲利普·杰考生依旧写出大量高水平的杂志文章。至于威廉·肖克罗斯，你大概不会相信，他现在是英国慈善委员会的主席。

当年在《星期日泰晤士报》艺术部负责处理我所有照片的三位主要人物，至今也都还在在线：迈克·蓝德在“专业摄影家”网站展现他的视觉见解与判断力。戴维·金恩则在泰特当代美术馆展出他当年独家收藏的苏联海报。而罗杰·劳则更上一层楼，如今和彼得·弗拉克一起担任《酷肖》的共同制作人，他们在这个电视台讽刺节目中设计并彩绘了一些英国史上最大的陶瓷。

看不出有谁真的退休了。当然，我可以列出更长、更令人难受的殒落名单，但即使是那些人，在死去前也都还在工作。我有时觉得，身为逃过多次厄运、几乎不可能存在的生还者，我应该把这些人的某些共同特质传给下一世代。不幸的是，老年，尤其是我的老年，似乎不这么运作。认识《星期日泰晤士报》那群绝顶聪明的同代人，诸如墨瑞·塞尔，戴维·莱斯和雨果·扬，并没有让我变得更聪明，而不幸的是，这些人都已经过世。我能做的，就只是想念他们。

我没有太多智慧可以传下去，甚至在摄影上也没有。事实就是，你可以拿着最好的日本相机，却只拍出一堆碍眼的东西。柯达布朗尼相机只要让对的人拿着，也可能拍出令卡蒂埃－布列松同感骄傲的照片。器材很好玩，但你的眼睛才是重点。我也并不觉得观看的眼睛无法训练，只是唯一有把握的道路，就是在错误中学习。

然而，我的确有一个诀窍，说出来对未来的摄影记者应该有些帮助：离开旅馆前自己铺床，绝不要让服务生做。这件事的逻辑就是，唯有自己铺床，你才可能把所有零零碎碎的器材放在铺好的床上检查，在放进行李袋前全部清点一次。我看过许多摄影记者在急忙离开时把测光表甚至护照遗留在皱巴巴的被子里，毁了那次的任务。

有件令我很不安的事情是，许多纪实摄影现在都被当成艺术品来展示。即便我非常荣幸成为第一批受邀在泰特美术馆展出的摄影家，我对于自己的作品被当成艺术来看待还是很犹疑。我无法把我在战场上拍到的人当成艺术主题来谈论。他们是真实的人，他们没有为了展示而在镜头前摆弄自己。我吸入他们所受的苦，我觉得有责任要记录他们的苦。但重要的是目击的记录，而不是艺术表现。我受艺术影响很深，那是事实，但我并不把这样的摄影作品视为艺术。

当然，在数字时代，每个人都可以是摄影家，这也不是坏事。然而，这并不是某些专业摄影领域的美好时代。

举例来说，现在的摄影记者比我在《星期日泰晤士报》做正职时要艰辛多了。由于网络的缘故，报社正在不停裁减预算，而摄影部正首当其冲，正式的职位变得非常少，大多数工作都委托给自由工作者，报社也不太提供支持，甚至完全不提供。

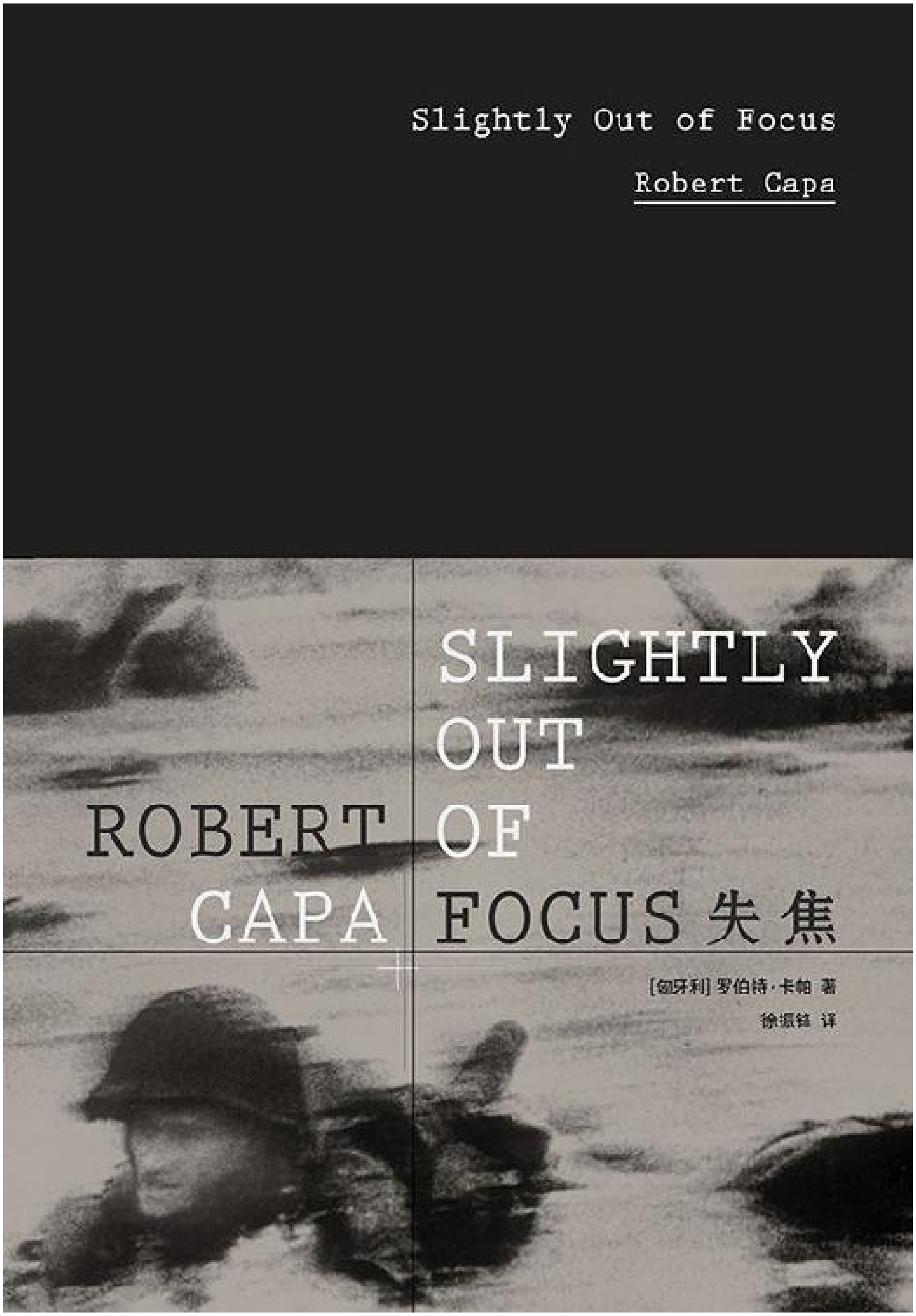
我被关在乌干达阿明的监狱时，看到报纸把我写成“自由摄影师”，我记得我当时几乎吓到无法动弹，因为那等于是在暗示狱卒，比起《星期日泰晤士报》的记者，他更可以随意处置我。现在，有许多自由摄影师在中东最险恶的区域进出，从伤亡人数看来，他们所冒的风险都比过去的战地记者要高上许多。我很高兴帕丁顿前线俱乐部，一个我很荣幸担任会员的机构，开办了“前线自由工作者注册”，以协助处理战场工作的问题，包括雇主责任、福利、数字安全、保险等。这件事做得一点都不算早。

我对老年生活最大的期待，就是能活着看到马克斯读完马尔伯勒学院，然而我也知道，如果我只是被动地看着、等着，我可能也不会有那么一天。我已经走到火山口边缘，生命随时可能化成一阵轻烟，那不是我所能控制。现在能做的，就是继续“坚持前进”。

我的脚，即使套着马克·尚德的结实靴子，也已经开始跟我抗议。我或许也要逐渐放弃我的风景摄影。尽管暗房是我最快乐的工作场所，但我对化学材料的忍受力变低了，也意味着我必须限制自己冲洗相片的时间。至于战争，我想我现在很确定，我不用再想了。

不过，我有更多工作要做。我正在整理几本新的摄影集、规划美国的新展览，那更碰触到我的痛处。我也在规划一趟旅行，想造访印度的那加兰，藉此缅怀马克·尚德。今天清晨我在鸟鸣中醒来，从后门走出去，看到树林中有鹿角在晨雾中忽隐忽现。太阳划破云层，光束犹如上帝的手指指向铁器时代山堡。我听见自己开口说：“谢谢你——不论你是谁。”

罗伯特·卡帕以来最伟大的战地摄影师，
唐·麦卡林自传二十五年后首度增订重版。
一位用文字洞穿黑暗的摄影师 | 一部以照片拷问荒谬的回忆录
麦卡林是我们不能闭上的双眼。——约翰·伯格
上架建议：摄影，传记
ISBN 978-7-5495-9738-3
定价：88.00元


Slightly Out of Focus
Robert Capa
SLIGHTLY OUT OF FOCUS 失焦
ROBERT CAPA
[匈牙利] 罗伯特·卡帕 著
徐振锋 译

为了人与书的相遇

Slightly Out of Focus

Robert Capa

失焦

[匈] 罗伯特·卡帕 著

徐振锋 译

广西师范大学出版社

•桂林•

图书在版编目（CIP）数据

失焦/（匈）罗伯特·卡帕著；徐振锋译.—3版—桂林：广西师范大学出版社,2017.10

ISBN 978-7-5598-0337-5

Ⅰ.①失… Ⅱ.①罗… ②徐… Ⅲ.①卡帕（Capa, Robert 1913-1954）－回忆录②第二次世界大战－史料 Ⅳ.①K837.125.42②E195.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第239517号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号　邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

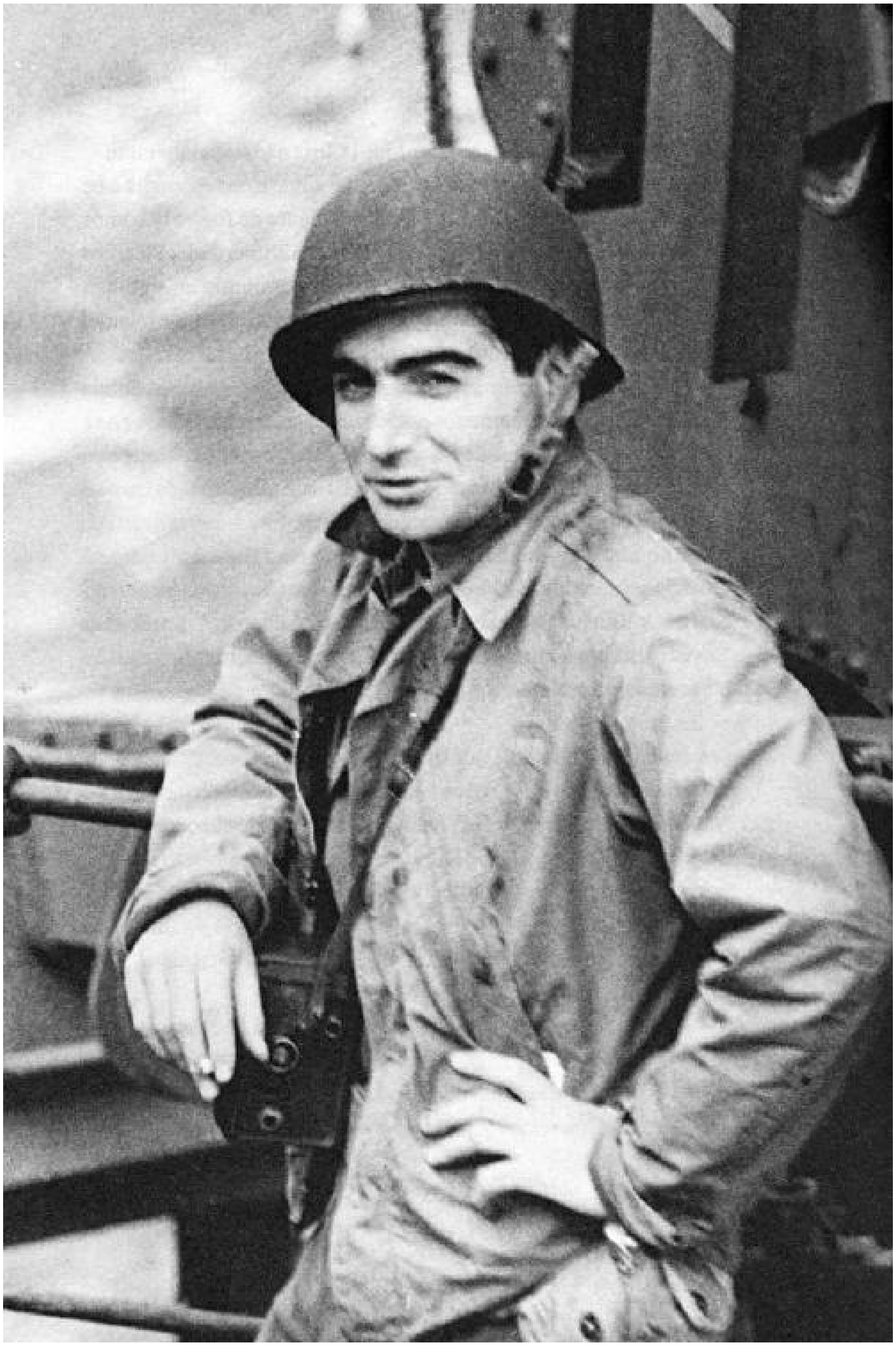
出版人：张艺兵

If you pictures aren’t good enough,

You aren’t close enough.

如果你拍得不够好，

那是因为你靠得不够近。



Robert Capa
（1913—1954）

一
1942年 夏

再也不必一早就起床了。我的工作室在第九大街一幢三层楼房的顶层，带一个全景天窗，大床放在一角，电话搁在地板上。没有别的家具了，连个钟也没有。阳光把我晒醒。我不知道现在几点，也不想知道。现金只剩一枚五分硬币。要是电话不响，没有人给我来一顿午饭，一个工作，或是一笔贷款，我会就这么躺着不动。电话没响，但我的胃却叫个不停。我发现继续装睡是没有用的。

我翻了个身，看见门缝下面房东太太塞进来的三封信。过去几周里，我只收到过电话公司和电力公司的账单，所以这神秘的第三封信最终让我起了床。

很显然，第一封是来自爱迪生电力公司的，第二封是司法部的，通知我，罗伯特·卡帕，曾为匈牙利公民，现在身份未定，被列为潜在的外国敌对分子，所以我必须上缴我的照相机、望远镜和枪支等物品，而且任何离开纽约10英里以上的旅行我都必须特别申请。第三封是《科利尔》（*Collier's*）杂志的编辑写来的。他说杂志在仔细评估了我的作品剪贴簿两个月后，忽然确信我是一个出色的战地摄影师，并决定给我一项特殊的拍摄任务。杂志社已经为我订好了船票，48小时后前往英国，信里还附有一张1500美元预付金的支票。

这是个有趣的问题。如果我有一台打字机并有足够多的字符可用[1]，我会回信给《科利尔》杂志，告诉他们我是个外国敌对分子，我甚至都不能去新泽西，更不用说英格兰了，我带着照相机唯一能去的地方就是市政厅的敌国侨民财产委员会（The Enemy Aliens’ Property Board）。

我没有打字机，但口袋里有一枚五分硬币。我决定扔个硬币试试运气。如果是正，就算顶着谋杀的罪名也要去英国；如果是反，我就

退回支票并向《科利尔》解释这个情况。

我抛了硬币，它掉在地上——是反面。

然后我马上意识到，硬币里是找不到未来的，我将保留并兑现那张支票，无论如何都要到英国去。

***

纽约的地铁接受了我的硬币，银行也接受了支票。我在银行旁边的詹森餐厅花了2.5美元吃了顿丰盛的早餐。好了，现在一切都定了，我不可能拿着1497.5美元再回头去《科利尔》杂志社，那一定会有麻烦的。

我重读了他们的信，确认我的船将在大约48小时之后起航。然后我又重读了司法部的信，想弄清楚该从哪儿开始。我总共需要一张征兵局的豁免证，一张美国国务院和司法部出具的出入境许可证，一张英国签证，以及用来贴签证的护照。要搞到这些东西，我可承受不起一上来就碰壁，所以我要首先找到一个能够听我解释并理解我的人。我碰到了麻烦。可是，美国人才刚开始意识到什么是麻烦，而英国人已经参战两年多，应该已经习惯麻烦了。我决定先从英国这边入手。

从詹森餐厅到机场只有五分钟的路。不到一个小时之后就有一班去华盛顿的飞机。我买了一张机票——《科利尔》的钱还有很多。

两个半小时之后，一辆出租车把我送到了驻华盛顿的英国大使馆门前，我要求见使馆的新闻专员。接见我的是一位身材单薄的英国绅士，他的脸很红，表情厌倦。我报了自己的名字，但不知道该如何开始讲自己的故事。于是我给了他那两封信，一封是《科利尔》杂志社的，一封是司法部的。他读了第一封信，没有任何反应，但他读完第二封信时，嘴角闪过一丝微笑。多少受了这个微笑的鼓励，我掏出那封还没拆过的爱迪生电力公司的信递给他，我知道那是给我的停电通知。他看了之后示意我坐下。

他终于开腔说话，想不到竟然充满了人情味。战前他一直是个地质学教授，战争爆发时他正在墨西哥快乐地研究火山顶层的土壤构成。他不太关心政治，但这是战争，他们征召他做了一名新闻官。从那之后，他的工作就是从英国的利益出发，否决各式各样的申请和要求。他向我保证，说我的情况把他以前处理过的所有案子都比下去了，我是冠军！我心里充满了对他和我自己的同情，于是，我提议共进午餐。

我们去了卡尔顿饭店，在等位子的时候喝了无数杯马提尼。我的英国同伴在喝了酒之后热情了不少，我开始感觉到《科利尔》杂志，这位专员以及大英帝国都已经和我站在一起了。等到终于有了位子，我拿起菜单先点了一份生蚝。五年前，我在法国花重金接受了酒文化教育，至今还记得在每个有关彼得·温莎勋爵（Lord Peter Wimsey）的神秘故事里，吃生蚝时都要配上一种叫蒙哈榭（Montrachet）的最好的勃艮第白葡萄酒。蒙哈榭1921列在菜单的最后一行，非常贵，但却是一个令人愉快的选择。专员告诉我，15年前他在法国度蜜月时，就是用这种酒征服了他的新娘。所以当第一瓶酒喝光的时候，我们正在大谈对法国以及蒙哈榭的热爱；喝光第二瓶时，我们达成了一个伟大的共识，一定要把德国鬼子赶出“美丽的”法兰西。喝完咖啡，就着卡洛斯一世（Carlos Primero）白兰地，我跟他讲了我在西班牙内战时期同共和国军待了三年的经历，以及我是何等理所当然地痛恨法西斯。

回到大使馆，他打电话给国务院。他找到了某个高层人物，并直呼其名，说“老朋友卡帕”就在他的办公室里，有非常重要的事务要去英国，会在15分钟后到他那儿办出入境许可证。挂了电话之后他给了我一张写着名字的纸条。15分钟后，我如约来到国务院。接待我的是一位穿着得体的绅士，他在一张表格上填了我的姓名和职业，签了名，告诉我明早9点到纽约港斯塔滕岛（Staten Island）的入境办公室领取许可证。然后他送我到门口，松了口气，像老朋友一样拍拍我的背，对我眨着眼，并祝我“好运！”

回到大使馆，我发现我的专员朋友表情严肃，甚至有点担忧，直到我告诉他第一步十分顺利，他才放松下来。这一次他打电话给驻纽约的英国总领事。他说“老朋友卡帕”将前往英国，万事俱备，只缺护照。过了10分钟，打了几个电话之后，这位大使馆的海军武官、教授已经和我在一个小酒吧里举杯预祝我旅行的成功了。现在我该去赶飞

机了，在离开之前，专员向我保证他会给英国的每个港口传信说我会搭船来英国，随身会携带照相机和胶卷，我会得到各方的帮助，被安全送达伦敦的海军部大楼。

在回纽约的飞机上，我下了一个结论，那就是英国人真是一个伟大，他们具有出众的幽默感，当你身处绝境，英国人会是你最好的帮手。

***

第二天早上，纽约的英国总领事认为我的情况很不平常——但这场战争同样很不平常。他给了我一张看上去很平常的白纸，让我写下姓名，解释没有护照的原因，并注明我要去英国的事由。

我写下关于我的情况，罗伯特·卡帕，生于布达佩斯，霍尔蒂海军上将（Admiral von Horthy）和匈牙利政府从没喜欢过我，我也从没喜欢过他们。自从希特勒吞并了匈牙利之后，匈牙利领事馆就既不承认也不否认我是匈牙利人。所以，只要希特勒还控制着匈牙利，我就肯定拒绝匈牙利国籍。我从小就受到我的犹太祖父的照顾和庇护，所以我痛恨纳粹，并认为我的摄影作品会对反抗纳粹的宣传工作有用。

我交还这张纸的时候有点担心我的拼写，但他在上面盖了章，用一条蓝带捆着它，就这样，我的护照诞生了。

***

早上我就要出发了，还缺四五张次要的许可证没搞到。我的母亲，她就住在纽约，一直陪着我。我忙着搞这些必要的盖章的纸片时，她就坐在出租车里等我。每次我回来的时候，她都静静地坐着，

试图从我的表情里读出答案。那天早上，她内心的挣扎肯定十分剧烈，为了我的前途，她希望我能拿到所有的许可证顺利离开；而作为一位母亲，她却在心里祈祷最好有什么事出错能阻止我再次踏入战争。

我终于办齐了所有的证件，但比开船的时间已经晚了一个半小时，我母亲最后的希望就是我的船已经开走了。

但我们赶到码头的时候，那艘又脏又旧的商船还停在那儿。一个高大的爱尔兰警察拦住了我，我给他看了我的证件。

“你迟到了，”他说，“你最好利索点。”

我母亲只能送到这里了。此时，她不再扮演“战时伟大母亲”的形象，而变成了一个内心充满爱的犹太母亲，长久以来压抑的泪水从她美丽的褐色眼睛里涌出。那个身高两米的爱尔兰警察伸手揽住我一米五几的母亲说道：“女士，我请你喝一杯。”

我最后吻了母亲一下，然后奔向船的跳板。

我最后看到的美国是那爱尔兰警察和我母亲走向酒吧的背影，矗立在酒吧旁边的摩天大楼仿佛突然微笑了起来。

---

[1] 作者所处时代，主要为针式打字机。——编者

二

我上船虽然匆忙，却还不是最后的迟到者，在我的脚后还紧跟着两个摇摇晃晃的水手，我就这样大步迈出了美国国土。

站在跳板尽头的船长转向他的船员说道："好啊，这最后两个总算来了，真该遭报应。"接着他看见了我，问，"你是谁？"

"我是个特例，船长。我是个旅行中的敌侨。"

"呵呵，我船上装的货物已经够奇怪的了。让我到船舱里看看旅客名单上是怎么写你的。"

他在旅客名单上找到了我的名字，并查看了我的证件，没提任何问题。

"战争爆发前，"他对我说，"我从西印度群岛运送香蕉和游客到英国。现在，我每次运回家的是腊肉而不是香蕉了，而上层甲板上装的是拆卸的轰炸机而不是游客了。我的船没以前干净了，卡帕先生，但我的旅客舱位空着，而且我相信你会过得舒舒服服的。"

我找到了我的舱位，安顿下来。发动机在嗡嗡地响着。在美国待了两年之后，我终于踏上回欧洲的路了。我的思绪也回到了过去……两年前，我刚从法国飞来，就在这同一个港口，那时我还在担心他们会不会让我入境。那时我的证件也一样是凭空捏造的，我的身份是一个农业专家，要去智利改善那里的农业状况，带着一张允许我在美国停留30天的临时签证。那时要在这里登陆可不是容易的事……很难说服他们让我留下……而现在我还只是靠着一个英国教授的奇迹才能离开这里……

我拿出照相机——自从1941年12月8号之后我就再也没被允许碰过它——给自己倒了杯酒，现在我又是个记者了。

***

凌晨时分我们的船停靠在哈利法克斯港（Halifax）。船长上岸去接受指令。晚些时候，等他回来后，我得知我们的船将加入一支快速船队，而且我们的船还是领头船，船队的指挥官是一位退休的海军上校，他将在我们船的舰桥上指挥整个船队。

我想象着在《科利尔》杂志上登出一篇四页的激动人心的报道，标题叫《护航舰队的指挥官》，配上一幅戏剧性的照片，照片里一位老船长颤颤巍巍站于舰桥之上，他身后的船在波涛汹涌中起伏。

晚餐过后，指挥官传令让我过去。驾驶台里没什么灯光，但我看清楚他的长相后颇为失望。我想象中年迈的、跌跌撞撞的老水手在现实中是一个穿戴整齐，身体健康的50多岁的绅士，跟我想象中唯一相似的地方是他也有两道浓密的眉毛。我做了自我介绍，他回应说他是爱尔兰人，然后马上接着说他对电影圈非常感兴趣，很喜欢某些好莱坞女明星。整个旅程他都必须坚守在舰桥，但我可以每晚都上来跟他讲讲好莱坞的趣事，作为交换，他很愿意告诉我关于这支船队的任何事情。

这笔交易很不公平。因为这位指挥官熟知他的船队，而我却从没去过好莱坞。但我不忍心告诉他，他读错了我的名字，我并不是那个著名的电影导演弗兰克·卡普拉（Frank Capra），而是鲍伯·卡帕（Bob Capa）。于是在接下来的旅程中，我不得不扮演山鲁佐德[1]，我唯一的希望就是这件事不会真的持续一千零一夜！

我们在港口过的夜。早上，指挥官问我是否愿意和他一起去见见船队的几位船长。我们船队的大多数船都是外国来的，指挥官总要费老大的劲才能跟他们说清楚。来自瑞典和挪威的船长请我们喝了威士忌，他们都说着一口流利的英语；荷兰船长有不错的杜松子酒，交流完全没有问题；法国船长有上好的白兰地，我做了翻译；说着飞快的希腊语的希腊船长有一种极烈的，叫做Ouzo的茴香酒。我们总共去了23艘船，喝到了23个国家的好酒，见识了23种民族性格。在回去的路

上，指挥官不停抱怨着这些疯狂的外国人，让我为自己会说英语而感到很骄傲。

下午船队很快排好了队形，所有的船分成四排，每排六艘船，每船之间相隔1000码。护卫舰队由一艘驱逐舰和五艘轻型护卫舰组成，看上去有点单薄。

在舰桥的第一晚，主要是指挥官在讲其自身经历。一战期间他曾是一艘驱逐舰的舰长，到1918年，他已经领导着整支舰队了。他不断地提到像泽布吕赫（Zeebrugge）和加利波利半岛（Gallipoli）这样的名字。他讲完自己的故事，就开始问我丽莲·吉许[2]最近怎么样。我告诉他吉许小姐身材保持得很好。那晚我离开的时候，我们之间的友谊已经有了一个很不错的开头。

海上的最初四天我在无聊中度过。白天我拍摄从桅杆到机房见到的每一个人和每一件事，而晚上我就到舰桥上给指挥官讲述我在牙医诊所的娱乐杂志里看到的所有明星故事。我向他暗示我是个很正派的人，但他仍然认为我肯定也多多少少卷入了这些好莱坞的丑闻。作为交换，他告诉我有一次他率舰队开往苏联的摩尔曼斯克（Murmansk），靴子竟冻结在甲板上，整整三天没法移动。指挥官在公海上航行时从不喝酒，而我的口袋里装着随身的酒壶，边跟他聊边来上两口，用来抵抗寒冷。午夜过后，靠在舰桥的栏杆上，我有时觉得自己好像是在第三大道（Third Avenue）某个漆黑的酒吧里。

到目前为止，我的“北大西洋战役”过得非常愉快——事实上简直是太愉快了。然而，船员们完全不理会我对动作场面的渴望，他们压根就不在乎将来登在《科利尔》杂志上的报道是不是精彩。

第五天我碰到了真正的北大西洋大雾。驱逐舰在我们的船旁边停下，用信号灯给我们传信息。指挥官转过头对我说：“如果你在大雾里也能拍照，卡普拉，这下你就能抢到独家新闻了，一队德国潜水艇在前面30英里的地方等着我们呢。”

不管有没有雾，指挥官都决定改变航线。现在我们在舰桥里还看不见我们的船尾，而且还严禁使用无线电通讯，与船队保持联系只能使用雾号（foghorn）。那艘应该在我们左面的挪威油船从右面回应了

两长三短的汽笛信号；那艘希腊货船原先是船队的最后一艘船，离我们有3英里，现在却在我们船头前方50码的地方按了三声长汽笛。总之，这23艘船上的雾号发出的号声响得连柏林都能听见。指挥官咒骂着所有远的或近的船长。但此时没必要担心撞船。德国潜水艇已经发现我们了，我们的护卫舰正在投放深水炸弹。

我把我珍贵的护照和《科利尔》杂志给的钱裹进防水烟草袋里，心里却为我无法拍到如此精彩的场面而感到遗憾。

指挥官发出信号让船队散开，从现在开始，每艘船就得靠自己了。不止一次我听到其他船向我们的船靠近，而且靠得很近，但深水炸弹的爆炸声却离我们越来越远了。

48小时后，大雾被灿烂的阳光刺穿。其他23艘船都在周围，甚至连护卫舰队都在。实际上，我们还保持着队形，只是原来在中间的船现在在外围，原来拖在最后的希腊船现在却开在最前面；而我们的船落在很后面。

***

此时海平面上出现一个黑点，过了一会儿它开始发射信号弹。我们船上的信号兵铁板着脸把信号翻译给我们听：“报告长官，是皇家海军“收获者”号驱逐舰（HMS Harvester）请求我船分一些啤酒给他们。”

“告诉他们过来拿吧。”

于是那艘驱逐舰绕着船队转了几个花哨的弯之后，喜气洋洋地开到我们船边。那位英国驱逐舰舰长站在舰桥上，用扩音器对我们说：“看见你们真高兴，长官，你的船队竟然全都在。”

“很高兴见到竟然没有啤酒的英国海军！”

“我们用完了深水炸弹，只能扔啤酒桶招呼德国佬了！”

***

我们船的桅杆上突然升起一面我看不懂的旗帜。信号兵告诉我这意思是：“很高兴在大家后面领航，但请恢复原先的队形。请注意。”

其他船纷纷回应了信号。挪威油船差点碰到希腊货船；瑞典人全速向后退直到我们看不见为止；法国船报告说他们的锅炉坏了，不得不留在后面。经过四个小时的调整，船队22艘船全速前进。

当天晚上，我到舰桥上找指挥官，他没怎么理我。正当我准备回自己的客舱时，他突然放松下来，问道：“顺便问一句，卡普拉，你见过克拉拉·鲍[3]吗？”

***

第二天我们就发现驱逐舰的啤酒桶炸弹并没有发挥作用，那些德国潜艇又把我们包围了。我们的驱逐舰在船队周围发射了一圈磷光烟幕，然后开始用无线电呼救。照理另一艘游弋的驱逐舰这时候应该与我们会合，所幸他们准时赴约了。作为《科利尔》杂志“北大西洋战役”报道的完结篇，我们见识了英德战舰的一场精彩的近距离激战，而我们整个船队则竭尽全力用所有的炮口发射浓烟。

当我们看到爱尔兰海峡的灯塔时，我已经拍完了所有照片，而我的想象力也已经被好莱坞故事榨干了。

我第一次看见指挥官走下舰桥，现在只有他的信号兵和我在上面。他是个沉默的人，整个旅程中没有说过一句废话。他确认指挥官

走了之后，轻声对我说："这老头是个了不起的家伙，但请允许我说句实话，他告诉你的有些故事……"

他的话让我心情好了不少，但我决定在这里首先要向弗兰克·卡普拉夫人致以诚挚的歉意。

***

进入海峡之后，我们改变了队形，两船之间的距离缩短为100码。现在，第一次可以使用无线电通讯了，每艘船都被单独告知了停靠地点。我希望我们的船能停在利物浦，并开始计划我在伦敦萨沃伊酒店的第一天。但是战时船只管理局没让我如愿以偿：我们得到命令停在爱尔兰海域，等候贝尔法斯特（Belfast）的进一步指示。

这样我就没法去萨沃伊酒店了。指挥官跟我说这不算太糟，他知道贝尔法斯特哪家酒吧最棒，我可以在那里打发时间，至于他自己，则有一大堆积压的工作要做。

我们的船刚抛锚，就有一艘摩托艇开过来，几个移民局戴礼帽的先生登上我们的船。检查到我的时候，先生们忙着看我的证件，他们一次次地摇晃着礼帽，好像一点儿都不满意。当他们看到我的照相机和胶卷时，帽子摇得就更厉害了。我跟他们提起华盛顿那位海军武官的密码信，但他们一脸茫然。绝望之下，我只能故意开玩笑说我真的不是德国来的赫斯先生[4]，并不是每个人都能用降落伞登陆英国的。但他们并不觉得好笑。他们告诉我，战争时期只有大英帝国的公民才能在北爱尔兰登陆。我只能待在船上，直到我们停靠在英格兰的某个港口。到时那里的政府机构会决定我的命运。

指挥官对我的遭遇深表同情。他把他的舱位让给了我，并跟我说我讲的那些故事非常有趣，然后跟移民局的人一起上了岸。现在船的指挥权又回到了船长手里，他安慰我说再过三天他就会接到命令开往英格兰。他还很兴奋地告诉我由于船还没有正式入港，船上的商店仍然对我开放，苏格兰威士忌只要七个多先令。

我搬进指挥官的客舱，叫了一瓶苏格兰威士忌，一边听第一电台的节目，一边玩二十一点。到晚上10点，酒瓶已经喝干，《科利尔》杂志的钱只剩150美元。我又叫了一瓶酒，但是客舱服务员却空着手回来，他用奇怪的表情打量着我，说船长叫我到他房间里去一趟。

我胃里装了过量的威士忌，跌跌撞撞地走向舰桥，隐约有一种大难临头的预感。我在那里认出了船长和两个海军军官。他们叫加比奇和米勒，在确认我的名字叫卡帕之后，他们让我交出照相机、胶卷以及笔记由他们保管。我跟他们说不，我不会那么做。我要和我的照相机、胶卷与笔记在一起。而且，我强调说我到达英国之后理应受到英国海军在设备上的援助，而现在根本就没有，相反，我还被粗暴地搁置在爱尔兰海上的一艘空船上。现在我将待在船上，等我一到英格兰，我就要好好地投诉这一切。

他们两个嘟囔了几句现在是战争时期，然后就退到角落里研究一张神秘的纸条。准备了几分钟后，反复读了那张纸条至少三遍，然后他们走过来坚持要我立即交出照相机、胶卷和笔记。对于这个新情况，我可一点儿都不喜欢。

突然，透过苏格兰的迷雾，我终于明白了所有的事情。我告诉他们两个我知道那张纸条上说的是什么意思。我告诉他们那个华盛顿的海军武官应该给每个英国的港口都发送了密码信，说有一个叫罗伯特·卡帕的人将乘船来，他带着照相机和胶卷——那个人就是我，我和我的照相机将受到友好的帮助，并被安全送达海军部。他们现在需要做的就是回去向驻华盛顿的大使馆证实此事，并通知海军部我就在这艘船上，将于某个时间到达英格兰。

加比奇和米勒看了看这纸条，再互相看看，然后把纸条递给了我。很肯定，那上面说到了胶卷、照相机和卡帕，但由于用密码的形式写着，而且被解密了很多次，现在它的内容就像《圣经》一样可以有无数种解释。此时加比奇的态度一下子温顺起来，问是否可以和我在私下里谈几句。

“我们很肯定你说的是对的，先生，”他踌躇地说道，“我也希望你能信任我们，能相信我下面要告诉你的事。”

我很高兴情况得以改变，继续听下去。

他说他和米勒都服务于贝尔法斯特的海军情报处。他们前一天的工作非常繁重，所以下了班之后他们就去酒吧里喝了一杯。在那儿他们遇见了多年前的一个老同学，现在是一艘扫雷舰的舰长，他邀请他们去他的船上坐一坐，因为那儿的酒比酒吧里便宜得多。事实证明那老同学说得没错，他船上的酒又多又便宜，他们一直喝到刚才才回到办公室。那时他们看见了这张纸条。现在，如果他们空手回到海军情报处，他们就必须承认有特殊情况发生耽搁了他们。如果我不帮他们，他们的麻烦就大了。加比奇继续说，如果我能和他们一起上岸，他们保证我将和我的照相机、胶卷以及所有东西以最快最好的方式到达伦敦。

这种情况下，表现得宽容大度是很容易的。我决定帮助英国海军，带上三瓶威士忌，就跟着加比奇和米勒走了。一片漆黑中，我们从一条摇晃的绳梯上爬下，那里等着一艘我见过的最小的摩托艇，正在不耐烦地上下跳动，我们登上摩托艇开走了。

但我们的麻烦还没完。摩托艇的驾驶员回来告诉我的那两个新朋友说现在是晚上11点半，海关和移民局都关了，要明天早上8点才开。无论如何我都没法上岸了。

我们三个都非常不高兴，但这次米勒出了个主意："如果我们能找到那艘扫雷舰，我们就能舒舒服服过一晚，到早上我们再上岸。"

***

我们用了两个小时才摸黑找到了那艘扫雷舰。那个舰长在认出加比奇和米勒之后问他们是不是带来了什么好酒。米勒回答说他们不仅带来了好酒而且还有卡帕。舰长以为"卡帕"也是一种酒，就热情地邀请我们上了船。而那个摩托艇驾驶员则在新的麻烦发生之前，很明智地消失在黑暗中。

扫雷舰的舱位勉强能容下我们四个。舰长问起威士忌，我拿出带来的三瓶酒。接着他又问卡帕在哪儿。加比奇就把整件事告诉了他，

可他越听越糊涂，轻轻摇着头问：“我只想问一件事：这事到底办成了还是没办成？”

噢，当然办成了，加比奇回答说，而且不管怎样我们现在也没什么可做的。

我们开了瓶，先为英国海军干杯，再为我乘坐的那艘商船干杯，最后为扫雷舰干杯。接着，那舰长转向我说为鲍里斯国王[5]干杯，马上又神秘兮兮地加上一句：“绝无恶意，老伙计，但你不觉得你们的国王站错了队？”

我回答说鲍里斯国王跟我没关系，他是保加利亚人，而且肯定站错了队。我接着说，不幸的是，跟我有关的匈牙利的霍尔蒂海军上将，他也站错了队。舰长为此感到很抱歉，但我们有足够多的事值得干杯，所以也就很快改变了话题。

第二天早上6点，我带着宿醉和沉默不祥的预感醒来。我们刚要给港口发信号叫摩托艇过来，信号兵就进来说接到命令要马上开始在爱尔兰海域扫雷！我们给海军情报处发信号说卡帕将在爱尔兰海域扫雷……一切都将得到解释……

***

我们在公海上总共待了三天。在回来的路上我们从头到脚收拾了两遍，然后很认真地排练了一遍我们将要陈述的理由。

船开过灯塔的时候，我们发信号给海军情报处通知他们我们回来了。现在，慢慢靠近港口的时候，我们透过窗子看见那儿有一大群穿着蓝制服的人等着我们。舰长相信他除了指挥权之外没什么可失去的，加比奇和米勒猜想自己会被拘留几年，而我则连想都不愿想。

刚一靠岸，海岸警察就上船来安静地听了我们的陈述。然后他站起来说：“你们讲的也许有些是真的，但英国海军有史以来从来没有把

扫雷舰当作入境者旅馆的先例。”

他说完就走了，并通知我们负责贝尔法斯特海港的上校先生将亲自询问我们。

上校很快就来了，加比奇、米勒和扫雷舰舰长在解释的时候，他一句也没说。轮到我说的时候，我说我出生在匈牙利绝不是加比奇、米勒和舰长的错……

“在哪儿？”他打断我问道。

“匈牙利，”我回答说，“在布达佩斯。”

上校搓着双手说：“我的孩子，今晚你一定得和我们共进晚餐！布达佩斯！我妻子就出生在那儿。”

扫雷舰舰长得到了三天休假，加比奇和米勒得到了升级的承诺，而我则享用了一顿丰盛的匈牙利晚餐，第二天将由专机送往伦敦。

---

[1] Scheherazade，《一千零一夜》中苏丹新娘的名字，以夜复一夜给苏丹讲有趣的故事而免于一死。——译注

[2] Lillian Gish，美国电影女演员。代表作有《一个国家的诞生》、《太阳浴血记》等。——编注

[3] Clara Bow，美国电影女演员。曾是二十世纪二三十年代好莱坞最走红的几名电影明星之一。——编注

[4] Rudolf Hess，德国纳粹副党魁，1941年秘密飞往英国，建议进行和谈，被作为战犯拘禁。——译注

[5] Boris Ⅲ of Bulgaria，保加利亚国王，二战期间站在轴心国一边。——编注

三

海军部的新闻官接待了我，他的手上拿着一个标着“罗伯特·卡帕”的文件袋。他看看我，再瞥一眼手里的文件，说希望我度过了一个有意思的旅程。他还希望我不要像其他记者那样编造出一些哗众取宠的故事来，最好能把报道集中在那艘商船上。他还很随意地扔出一句，说新闻审查不会允许发表任何有关扫雷舰和海军情报处的报道，因为那并不属于我被指派的报道范围。最后，就在我离开之前，他告诉我《科利尔》杂志社已经来询问过我的到达日期，而且急着要见我。

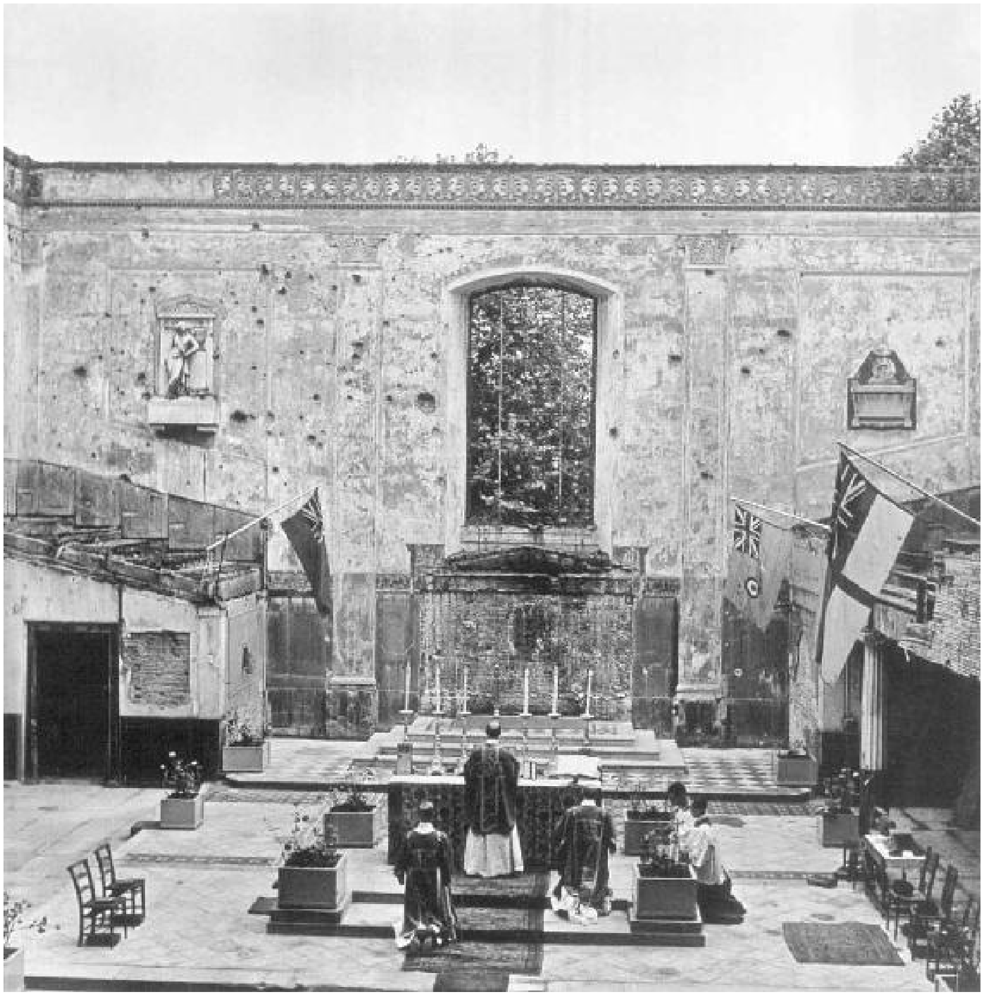
《科利尔》的“办公室”竟然在萨沃伊酒店一间豪华宽敞的套房，这间套房属于昆廷·雷诺兹。他正在喝一杯黑咖啡，并叫我过去和他一起喝。

满屋子都散落着电报和报纸。报纸上都在惊呼德军入侵北非，电报则都是纽约办公室来的，叫嚷着要卡帕马上去北非报道。雷诺兹冷淡地问我是否已经应征入伍，我回答说我不仅没有被征召，而且我被美国军队，或者除匈牙利之外的其他任何军队征召的可能性都为零。我装得和他一样惊讶于《科利尔》杂志竟然不知道我是匈牙利人。他问我最快什么时候能回到美国。我试图让他相信我有潜力成为一个伟大的战地摄影师，同时我指出《科利尔》杂志出了1000美元把我送到伦敦，也许并不想看到我这么快就回到美国。

喝了几杯之后，我们同意继续讨论这个问题。于是我们来到酒店楼下的萨沃伊酒吧，才刚喝了一杯，昆廷就让了步，承认说派一个匈牙利摄影记者去报道这场战争说不定还挺有意思的。

***

不管你是盟友还是敌人，外国人在战时到伦敦要办的第一道手续就是去藤蔓街（Vine Street）的警察局登记注册。我们到那儿的时候门口已经排了很长的队了。



伦敦，**1941**年**6—7**月
哈钦森神父在炸毁的圣约翰教堂做弥撒

伦敦，**1941**年**6—7**月

防空队员约翰·布拉姆利在兰贝斯区（**Lambeth**）防空洞**2**号哨站岗，伦敦大轰炸期间，他每日**24**小时执勤

伦敦，**1941**年**6—7**月
在防空洞中享用下午茶

伦敦，1941年6—7月
吉布斯太太，维奇科特街（**Whichcote Street**）居民，选自“滑铁卢街的战斗”（**The Battle of Waterloo Road**）

伦敦，**1941**年**6—7**月
阅读军中服役儿子的家书

英国，赫特福德郡，**1942**年
伦敦百货商店的雇员在学习挤牛奶

现在是1942年，我怀疑除了罗斯福，昆廷·雷诺兹就是英国最受欢迎的美国人了。昆廷有一颗温柔宽容的心，他在布鲁克林长大，后来在那些有记者出没的酒吧里不断得到滋养。

一个220磅重的人是不会愿意和普通矮小的外国人挤在一个队伍里的。昆廷和我进入警察局非常具有戏剧性。他来到登记处的门口，突然停下，用他对戈培尔博士（Dr. Goebbels）和希特勒做广播的洪亮嗓音宣布："我给你们带来一个德国间谍！"然后他转向我，用蹩脚的德语问道："Nicht wahr（不是吗）？"

人群的反应一如他所预料，整个警察局哄堂大笑。我很快就拿到一张登记表，表上所有的限制都被取消了，我就这样成了国王和昆廷的专属敌侨。

接着，一位警官请求昆廷留下签名，并给俄国战争救济会捐了款。这场战争还远远没有结束，但英国人仍然非常感谢俄国人。

下一步我们要去位于格罗夫纳广场（Grosvenor Square）的美军公关处。同英国警察局相比，这次我们进去的时候安静了不少，受到的接待也冷淡了不少。主管公关处的少校认为我的国籍并不能帮到我。如果我受到委派在驻英美军基地拍照的话，他可以给我参观这些基地的许可，但我必须先通过情报机构的审查，然后才能以战地记者的身份应征加入美国军队。"情报"这个词在悬疑小说和军事语言里意味着"军情处"，这把我吓得不轻。昆廷带我来到一扇写着G-2标志的门前，他祝我好运，并建议我表现得顺从、直率，越不像匈牙利人越好。

我以为会接受某种调查，所以表现得非常顺从。我的"调查官"坐在一张大办公桌后面，她看上去小而活泼，有一个微微向上翘的鼻子和一头很漂亮的红发。她是个英国人，是这儿的执行秘书长。

我解释了来这里的目的并简短地介绍了我的经历。实际上，我忘了之前昆廷给我的所有建议，表现得非常匈牙利。听我讲完后，她大笑起来，说我有一双很漂亮的灰眼睛，肯定很配美军军装。我们做了一个交易：她会让我穿上那身军装，而我则要在得到那套军装后穿着它带她出去逛逛，她保证能帮我把一切都办妥。我有一种感觉，只要我肯带她出去，即使我穿着现在这件灰法兰绒外套她也会愿意的。

***

第二天早晨，在萨沃伊酒店，我被一个衣着得体的侍者叫醒，他给我送来一个漂亮的银盘子，上面放着茶、炒蛋和三封信。他把盘子放在桌上，桌上还扔着我那48卷没来得及冲洗的胶卷，我越来越可观的身份证明和几张花剩下的美钞。我从容地拆开信。这三封信的内容真实地反映了我现在的合法身份和光明前景。第一封是美国军方写来的，说在等待军方许可的间隙，他们很欢迎我去参观切沃斯顿（Chelveston）的空军基地，给停在那儿的空中堡垒[1]拍一组照片。第二封来自一本叫做《画报》（*Illustrated*）的英国周刊，他们非常想得到我的报道的英国版权，并在没看到任何作品的情况下出价每篇报道100英镑。第三封是一个叫亚德利的英国企业家写来的，他妻子弗劳尔是我在纽约的一个朋友的妹妹，他邀请我在这个周末，或者任何我觉得方便的时候到他们在梅登黑德（Maidenhead）的家里做客。

用过早餐，我穿戴整齐决定去我以前的雇主《时代》和《生活》杂志社的伦敦分部看看。《生活》是我第一份正经工作，很久以前的西班牙内战时期，我刚开始为他们工作，曾去过伦敦分部，他们对我很好。

由于空袭，迪安街（Dean Street）上的那幢灰色建筑看上去受到了轻微的破坏。隔壁那间叫“洗澡屋”的酒吧现在只有木头窗框而没有玻璃，但大部分还在照常营业。这让我感到既温暖又伤感。

五年前主管这间办公室的两个爱尔兰女孩，克劳琪和多萝西都还在。克劳琪现在是首席事实核查员。五年前，还是秘书的她曾帮我把自己写的英文图片说明改成地道用法。这次她发现我的英语比上次来的时候进步多了，差不多能让人看懂了。我给她看了我那篇《护航舰队的指挥官》的文章，我在文字上的努力激起了她无穷的工作热情。她建议在文字上做一些细微的调整，接着就在打字机旁工作了整整四个小时。与此同时，看在老交情的分上，《生活》的暗房帮我冲印了

我为《科利尔》拍的照片。然后我们一起下了楼，我在“洗澡屋”用粉红杜松子酒表达了我的谢意。

***

第二天早上，《生活》的信使送来100张照片和10页一式三份的《护航舰队的指挥官》，全都署了我的名。我送了一份去审查，一份给《科利尔》，第三份我拿给了那个英国图片杂志《画报》。《画报》的编辑看过照片，读过文章之后问我是否愿意把我自己的照片和简介同文章一起刊发，还问我会不会讨厌“著名美国摄影师”的称谓。我回答说不太会。然后他给了我一张150英镑的支票。

我在酒店兑换了支票，向门童打听去切沃斯顿的列车车次。切沃斯顿是一个戒备森严的英国机场，现在驻扎着年轻的美国空军第301轰炸机群。那儿有48架空中堡垒，一些灰暗的营房和一块齐膝深的烂泥地。我的“工作参观”许可证让我一路畅通。接待军官给了我一张铁床，三条毯子，一罐用做晚餐的斯帕姆（Spam）午餐肉，把我留在食堂外的一块烂泥地里，叫我就把这里当自个儿家一样。

那时我还穿着平民的服装，而我周围都是穿军装的小伙子，他们根本就没注意到我。我也根本没觉得这里像家——事实上，我压根不知道怎么才能把这儿当成自己家。

每个人都像是朝着某个特定的营房前进，我决定随大溜。我走进了俱乐部，极其希望有人能跟我说说话。酒吧后面的一等兵问我要喝点什么，我很感激地点了和其他人一样的熟啤。我身边的一些年轻飞行员和那些第一批驾驶空中堡垒穿越欧洲的飞行员在一起显得安静而低沉。他们有些人在翻看旧的美国杂志，有些人独自坐着写长长的信。唯一的活动发生在房间中间的一张大桌子上，被一群人围着。

我挤进去时刚好听到有人在喊“大还是小”，一边喊一边把桌子中间的钱收在一起。我看了一会儿，但没弄明白他们在玩什么。我最终确定是某种扑克游戏，而且是需要技巧的扑克游戏！很快有一个伙计

就退出了。现在是我把这儿当成自己家的好机会。我加入了游戏，他们很热情地接受了我。他们给我三张牌，两张面朝下，一张面朝上，问我要了半个克朗。接着发给我三张面朝上的牌，最后是一张面朝下的牌。每发一张牌他们都要更多的钱，到最后一张牌，我已经付了两英镑了。然后我们开始玩牌，一些人说“大”，一些人说“小”，我研究了一下手里的牌，有几张是人头，有几张是小数字，所以我说：“大和小。”但这根本就不被接受。他们要我翻出那三张面朝下的牌。我照做了……他们都笑了……其中的两个人把罐子里的钱分了。

过了一会儿，我回房间拿来了照相机，给这些玩牌的人拍了照，当然还有看杂志的人，写信的人，喝啤酒的人和留声机迷们。

到午夜，俱乐部里就没人了——明早有一个任务，这些小伙子们要很早就接受具体指示。早上5点我们就被叫醒，匆匆赶到指令室。一个军官先详细介绍了天气情况，另一个讲了袭击目标的大致形状，第三个军官讲了很久有关敌军阵地高射炮的数量和他们可能遭遇到的敌机数量。6点，全体回到俱乐部，等待出发的信号。等待的过程很长，令人神经紧张。没有人说话。这只是他们到欧洲之后的第三个任务。

9点，扩音喇叭里宣布法国上空有雾，任务取消，大家可以回床继续睡觉。小伙子们既生气又失望，纷纷回床睡觉、阅读杂志、写信、喝啤酒，或玩扑克。

这样的生活持续了四天。我拍了一大堆照片。我练习了“大和小”，还学会了其他一些有趣的扑克玩法儿，比如“吐在大海”“棒球”和“红狗”。到第五天的早上，我输光了所有的钱，但这一次任务没有取消。我陪着我的牌友们上了飞机，从各个角度拍摄了他们。一个叫毕晓普的年轻中尉是最后一个起飞的，在登上驾驶室之前，他摆了各种姿势让我拍。他身材矮小，但鼻子的形状就跟他飞机的鼻子一模一样，所以我把他俩拍在了一起。我很满意这样的构图。

飞机都起飞了。我在塔台里等了漫长的六个小时才看到第一架空中堡垒出现在地平线上。当它们慢慢靠近时，我们开始数数。早上有24架飞机排着漂亮的队形出发。现在，数遍整个天空，只有17架。

英国，切沃斯顿，**1942**年**11**月
美军第**301**轰炸机大队的领航机机长和机组成员在认真听取任

务简报。他们将对圣·纳泽尔（**St.Nazaire**）展开日间轰炸，那里有德国潜艇威胁美军对北非的航运

英国，切沃斯顿，1942年11月
美军第301轰炸机大队的一名领航员

它们绕着塔台盘旋，等待降落的命令。其中有一架飞机的起落架被打掉了，而且机上有人受伤。塔台让它第一个降落，并命令它尝试机腹着陆。我准备好我的康泰时照相机，到飞机安全停下时，我已经拍完了一整卷胶卷。我马上奔向飞机，并调好我第二架康泰时的焦距。舱门打开，第一个人被抬到旁边等候的医护队，他还在呻吟，但接着的两个已经没有任何声音了。最后一个离开飞机的是飞行员，他看上去不错，除了额头有一道轻微的口子。我靠近他来了个特写。他突然停下对我喊道："摄影师，你就是在等这样的照片，是吗？"我关上照相机，没说一声再见就回伦敦了。

在回伦敦的火车上，我的包里放着一堆曝光成功的胶卷，我开始讨厌我和我的职业。这些照片是给丧事承办者们用的，而我并不想成为其中的一员。如果我要参加那些阵亡士兵的葬礼，我发誓，我一定要和他们一起在战场上战斗过。

***

第二天早上，睡过一觉之后，我感觉好一点儿了。在刮胡子的时候，我在心里和自己讨论着记者这项职业同保持内心慈悲之间的冲突性。如果不看他们死伤的照片，那些士兵围坐在机场跑道周围的照片会给人一个错误的印象，而恰恰是那些展现死亡和伤痛的照片才揭示了这场战争的真实性。我很高兴我在变得伤感之前拍下了那卷胶片。

《画报》打电话来询问我的报道，我主动说内容非常"精彩"。他们说会马上派人过来拿胶卷到他们的暗房里冲洗。

我没有忘记机场的情景，比过去任何时候都迫不及待地想穿上军装。我和帕特，那个美国军情处的红发秘书，一起吃了午饭，询问我的入伍程序能否加快一点儿。她说我的程序一切顺利，我已经可以找裁缝定制一套美国战地记者的军装了。

我找的那个裁缝对美国军装该是什么样子有着自己的主意。他给我找的衣料的颜色和规定的有所不同，但我认为比规定的漂亮得多。我希望我的入伍手续能在六天后办妥，裁缝说我的军装会在那之前做好。

我回到《科利尔》的办公室向昆廷·雷诺兹报告这个好消息。他也告诉了我一些他这里的好消息：《科利尔》纽约总部收到了我在船队的报道，会用四页的篇幅刊发。我跟他说了我去空军基地的情况，他警告我不要太快进入角色，并建议我出去逛逛，熟悉一下伦敦的精神和气氛，接着又给了我几个地址和一些小窍门以便我能更快地感受到这种精神。

在德军空袭之后，美军全面进驻之前，伦敦的精神是开放而诱人的。我不但马上感受到了这种精神，还找到了一些别的东西。如何让这种精神一直持续，尤其是整整六天在那些最最奇怪的地方（当然不包括萨沃伊酒店）延续。上帝用六天的时间创造了世界，而第七天，是宿醉……

当我回到萨沃伊酒店打开房门的时候，我只想马上倒在床上睡去。但有两位来访者等着我。在我房间里来回踱步的是斯普纳先生，《画报》杂志的编辑，还有一位美军少校。这位少校的手里捏着一份《画报》杂志。他把杂志戳到我的鼻子底下，用手指着封面说道：

“是你拍的这些照片？你知道你做了什么吗？”

我马上认出了封面上的这张照片。这是我在空军基地拍摄的所有照片中我个人最喜欢的一张，它印在封面上效果非常好。

“当然，”我回答说，“那是毕晓普中尉和他的空中堡垒。”

“去你的毕晓普中尉！”他吼道。他愤怒的手指指着空中堡垒飞机鼻子上的一个小黑点。我原本根本不知道这个小黑点是什么，但现在我意识到它就是灾难的来源。少校不等我完全明白就给出了答案。

“这个小黑点是美国空军的一号机密！”他嚷得几乎要咳嗽了，“这是诺登投弹瞄准器（Norden bombsight）！”

我从来就不知道。在不执行任务的时候，机组人员有严格的命令将这个小黑点包起来。毕晓普的投弹手提前五分钟揭开了包着的油布。我试图解释我对飞机鼻子的兴趣完全是由于它和毕晓普中尉的鼻子很像。斯普纳先生解释说由于在过去一周里没能找到我让我把报道交由美军审查处审查，所以他给英国皇家空军看了这些照片。他们没有对那个小黑点提出任何异议。

这一期的《画报》杂志将出现在三天后的大小报亭里。斯普纳提出回收并销毁所有40万本已经印好等待发行的杂志。

“这样做救得了你，斯普纳先生，”少校说道，“但救不了卡帕。他在通过美国的审查之前根本无权给你看这些照片。”

斯普纳急匆匆地离开去叫停印刷和发行。少校将我软禁在旅馆后也回去向他的总部报告此事。我瘫倒在床上，身旁的盒子里装着我的新军装。我肯定没有机会打开这个盒子了。但我错了。当天下午，美国公关处通知我，鉴于没有入伍的平民不受军事法庭管辖，所以我被批准入伍了。

我打开了那个盒子。

***

第二天早上，我出席了一个预备听证会，一个由公关处和情报局的军官们组成的仲裁委员会将决定在军事法庭上以什么罪名起诉我。

当我到达的时候，我意识到的第一件事就是我的军装和他们的完全不同，即便有任何相同之处也纯粹是出于巧合。我担心这一点将把我最后的一点儿希望都赶走。

我开始做无罪声明，用了许多细节，感情也相当充沛，但我越是激动，英文就越不像样。他们听了一半就冷冷地打断了我的声明，开始内部讨论。他们的谈话我听得很清楚。就在他们快要达成某种一致

的时候，门开了，公关处的主管走了进来，后面跟着我的毕晓普中尉。

毕晓普开始发言，他很狡猾地让委员会确信我连纸牌里的A和2都搞不清楚, 也不可能分清诺登投弹瞄准器和C号军粮的区别，这整件事都是一个莫名其妙的错误。那些坐惯写字台的仲裁委员们在现阶段哪里会是我们的飞行员的对手。我受到了口头警告，然后被释放了——接着被正式批准进入部队。事后，毕晓普和我一起去了一家酒吧。

“顺便问一句，”他问我，“你的裁缝住哪儿？”

HELL'S BATTLEWAG

***

整个《科利尔》杂志社和萨沃伊酒店的酒吧都被我的军装吸引了，人们最后一致认为那是一种美式裁剪和早期英国殖民地颜色风格的结合。于是我决定庆祝一下。

我邀请了帕特，那位红发秘书，共进我承诺过的晚餐，我们喝了香槟。喝完第二瓶，她已经不记得我是谁了，喝完第三瓶，她连自己的名字和地址都忘了。我知道如果我不把她送回家，这一次可得要找一个牧师——而不是毕晓普——来了结这场关系。

我们坐进出租车的时候，帕特已经不省人事。我试图叫醒她，但她毫无反应。我身上只剩下1英镑，看着计价器心里越来越着急。我再次摇摇帕特。当我抬起头的时候，计价器已经显示1.1英镑。我摸遍了口袋，然后是帕特的。我在她的钱包里找到2英镑和一张写有她姓名地址的会员卡。我让出租车停在海德公园的环形水池边，把帕特的头放进水里浸了两次，然后送她回了家。

我醉得很厉害，很高兴，很为自己骄傲，而且狠下决心以后再也不喝酒、赌博，或和红发女郎有任何瓜葛。

为了让这个决定得到彻底的实施，我跌跌撞撞地来到书桌旁，给战地记者卡帕写了一张便条："不喝酒，不赌博，没有投弹瞄准器，没有姑娘。"我把这张纸塞进上衣口袋后很幸福地昏睡过去。

第二天早上，我的头痛得要裂开了。我一点儿都记不得昨晚发生了些什么，直到找到那张纸。我认识到不惹麻烦的最好办法就是离它远远的，于是决定去乡间亚德利先生家直到我出发去北非那天。我把电话号码留在了书桌上，然后乘火车去梅登黑德。

我一到亚德利家，就知道自己安全了。我会靠在火炉边读悬疑小说，同亚德利先生讨论战争和俄国，然后每晚9点准时睡觉。

***

他们看到我穿着这么漂亮的军装非常高兴，并提议说也许一些食品和黑咖啡能让这一切更好。我们一起围坐在桌边：亚德利夫妇，他们的客人和我。那位客人——一个年轻的姑娘——就坐在我身边，但我不看女人，特别是面色苍白的金发胖姑娘。喝完咖啡，我解释说由于前晚为我的军装庆祝得太晚，所以今天不是很有精神。一张大椅子和一本好书就能让我心满意足了。

我坐进那张大椅子，打开那本好书，睡着了。10分钟后我被留声机发出的嘎吱声吵醒。我们那位小小胖胖的客人正在播放提诺·罗西（Tino Rossi）。我没好气地告诉她我讨厌提诺·罗西，并注意到她其实并不胖。她穿着宽松的便裤和套衫，我觉得她的身材可能不错，而且，她的头发也不是真正的金色，而是一种带金的粉红色。我很快闭上了眼睛。她把提诺·罗西放得更响了一点儿，我再次睁开眼时，她正站在灯光下。她有着非常精致的英国人身材，还有一双闪着灰绿色光芒的眼睛。我起身到阳台上继续睡觉。

我再次醒来时，客厅里的壁炉已经生起一盆旺旺的火，留声机正播放着伦巴舞曲。那个做客的姑娘现在穿着紧身的黑裙子。

“我叫伊莱恩，”她告诉我。我突然有种感觉这次我很难再闭上眼睛，而且庆幸自己跳舞跳得很差，得以坚持我昨晚的决定。她说希望同提诺·罗西相比，我能更喜欢伦巴。我对她说我不太会跳舞。为了证明我的诚实，我提出和她跳一次。她说我的伦巴跳得并不差，而且学得很快。我说过去10年里我的舞技都没有任何进步。她说她有个新主意，我想恐怕我也有一个。

亚德利夫妇下楼来问起我对那本书的看法。我被迫承认我把时间都浪费在学跳伦巴上了。特别是，我补充说，在北非没人会跳伦巴，而我实际上已经在去那儿的路上了。

那粉红头发的姑娘说如果我在死前还没学会跳舞，那将是个莫大的遗憾。亚德利夫妇也在一旁附和。

我们为北非喝了一瓶香槟，我的伦巴技艺也长进了不少，并开始叫那姑娘“小粉儿”（Pinky）。她好像毫不介意，但不再放唱片，而是

拿起我的书读了起来。我则走到留声机那儿开始放提诺·罗西。

亚德利夫妇笑了起来并意识到他们最好还是回房睡觉。小粉儿抬起头对我说："我想你是个彻头彻尾的傻瓜。"

我回答说："我想你是个彻头彻尾的麻烦。"她告诉我那不是好的英语，之后我对她说她嘴唇的味道像草莓。

"在英格兰草莓可并不多，"她说，"长得少，却都是最好的。而且，我也不是在撩你。"

我知道她没有在撩。我很高兴她出现在这里，而且被我找到了。

伦敦，**1943**年**1—2**月
一名美国军官与两名由他所在部队“收养”的战争孤儿

电话铃响了，是找我的。萨沃伊酒店打来的，说他们找了我整整两个小时，一位美国公关处的克里斯·斯科特上尉每隔五分钟打来一次电话找我。我挂了电话请求小粉儿开车送我去火车站。

在车里我告诉她我有多高兴能去北非，我是个吉卜赛人兼新闻记者。另外，还是一个敌侨。我很遗憾也很高兴——因为她实在是太可爱了。她说没事，她在火车站放我下车，连再见都没说就飞快地开走了。

克里斯·斯科特是个非常好的年轻上尉，他说他很抱歉让我半夜赶来，因为其实明早也来得及。我告诉他从某种角度来说我很高兴，他的电话正及时找到我，因为我想要的就是去北非。此外，我还告诉了他小粉儿的事。

他拿出一瓶苏格兰威士忌，提议为我的幸运逃离而喝一杯。我告诉他这酒的滋味真的比草莓好多了。很讽刺的是，他说他很喜欢草莓，当我去北非的时候他可能会留在伦敦。我告诉他我只知道她叫小粉儿，我忘了问她的全名和电话号码。

克里斯说那真是太遗憾了——而我则发现我心里不仅遗憾没有她的姓名、地址和电话号码，而且我即便有也不会把它们给别人。

第二天早上我打电话给亚德利夫妇表示感谢并向他们告别。我假装不经意地问起伊莱恩是不是在旁边，但亚德利先生说她已经进城去了。他没有主动提供任何进一步的信息，我也没有继续问下去。

我那天非常忙。美军给我下了命令，英国人给了我离境许可。他们告诉我如果下次要回来还需要新的签证，因为很不幸的是，就算我穿着美国军装，理论上来讲，我还是匈牙利公民。

我要到格拉斯哥（Glasgow）乘船去北非，去格拉斯哥的火车晚上7：30在尤斯顿火车站发车。我到得太早了，觉得有必要为离开庆祝一下，就决定去酒吧喝一杯。酒吧里非常拥挤，唯一空着的位子旁孤零零地坐着一个女子。她不胖，也不是金发，她的头发是粉红色的。她抬头看着我说：“我希望你会早到。”她没有说是怎么知道我的火车班次的。我问酒吧老板娘有没有香槟。她有一瓶非常好的香槟。

我们干了杯，粉头发姑娘唱起一首伤感的法国歌“J’attendrai”（我等着）。酒吧老板娘也变得伤感起来。而当我们走到火车停着的站台时，已经是上车的时候了。一个海军哥们儿占据了整扇窗在和他的姑娘吻别。火车马上就要开了，所以我对着那家伙大叫道：“分我一半！”

他头也不回地说道：“去你的，我不和任何人分我的姑娘。”

我说：“不是姑娘，是窗！”

他移动了一下位置，我刚刚好能凑到。还是那草莓的味道。我坐回车厢里，还是不知道她的全名和电话号码。

---

[1] 空中堡垒（Flying Fortress），指的是B-17轰炸机，B-17是美国波音在1930年代为美国陆军航空队设计制造的四发动机重型轰炸机，也是二战初期美军的主要战略轰炸机。——编注

四
1943年 春

我乘坐一艘普通兵船到达了阿尔及尔（Algiers），船上载着一支新组建的苏格兰师，他们的任务是加强北非的春季攻势以及夺回早就该拿下的突尼斯。

船到岸之前，我已经习惯了自己的军装，其他人也一样。船上的每个人都期待着能在战争中碰到些奇怪和神秘的事情，而我和我的口音正是一件奇怪而神秘的事。

这一次没人要没收我的照相机、对我盘问，以及要我出示护照。驻阿尔及尔公关处的军官告诉我战争在几百英里以外的突尼斯山里—— 一场大规模的攻势可能在任何时候发动。他们提供给我一辆吉普车，一卷铺盖和一个司机，我们就这样出发了。我希望能赶上这场战争。

我们日夜兼程，终于到了位于富里亚奈（Feriana）的军队总部。但进攻早就开始了，我们的装甲部队已经突破了加夫萨（Gafsa）。

没想到仗打得这么快，沮丧之余，我们又出发去追赶第1装甲师。开了整整一天后，我们到了加夫萨，终于抓住了战争的尾巴。我决定先美美睡上一觉，再去追赶先头部队。

军队把我安顿在一间阿拉伯学校里。我进去的时候，地板上已经铺满了铺盖，只有靠墙的一小块地方空着。我打开铺盖钻了进去。我做了一个梦。梦见我在突尼斯的大门前赶上了装甲师，我跳上了开在最前面的坦克……我是唯一一个拍到隆美尔被捕的摄影师……在镇子的中央，一个弹药桶突然爆炸，我的脸被烧焦了……

我醒了，试图睁开眼睛。我的脸烧伤般地疼痛，眼睛也睁不开。有时在我英雄主义的梦里我必须受点伤。我大叫起来，然后听见有人

走了过来。

“你是怎么想的，笨蛋？”他问我，“难道你不知道在阿拉伯房子里靠墙睡就等于是喂虫子吗？”

我用手指使劲拨开肿胀的双眼，把脸藏在墨镜后面，出去找我的司机。

我们重新上路，我开始讨厌这场战争。战地记者的生活并不浪漫。我们在空旷的沙漠里一条漫长、崎岖的路上颠簸了几个小时，没有碰到一个活人，就连任何我军或敌军的尸体都没有。我们只找到德国人扔下的一些没用的装备。

我一定要停车方便一下。但经过昨晚之后，我不想再去阿拉伯文化机构的厕所里方便了。附近肯定没有姑娘，而我也不想睁着模糊的双眼离开吉普车太远。我看见不远处有一片仙人掌，就向那儿跑去。

除了在它的阴影处竖着一块木牌子外，这非洲仙人掌并没什么不对劲。我越跑越近，那牌子也变得越来越大，我睁大了眼睛盯着它。牌子上写着德文，但非常容易懂。透过墨镜，我念道：“ACHTUNG！MINEN！（注意！地雷！）”

我没有跳，也没有动，我不敢做任何事。我必须马上做点什么，但是一点儿小动静就可能引爆雷区。我对司机叫嚷着，告诉他我正站在一个雷区里。他看上去好像觉得这个场景很可笑。我可看不出有什么好笑的。我不敢踩着原来的脚印回去，因为那些第一次没有引爆的地雷很可能这一次就会改变主意。我命令司机马上开车去找个扫雷兵回来。

我的裤子掉了下来。我当时就是那个样子，一个人站在空旷无声的沙漠里面对死亡，像被钉住了一样一动不动，背后是一片该死的仙人掌。这样的死法，就连墓志铭都不堪登大雅之堂。

几个小时后，我的司机带来了一个扫雷小组和一个《生活》杂志的摄影记者。在我被清雷的时候，这个《生活》的记者拍了照。他告诉我进攻停止了，而我无疑是今天最有趣的照片。

隆美尔的王牌，赫尔曼·戈林伞兵装甲师被调来阻止我们的进攻。失望的新闻记者们都回来了，他们在加夫萨几英里外的一个绿洲里安营扎寨。

晚上，回到新闻营地，我的故事早就传开了。记者们还不能报道进攻停止的消息，所以我的探险故事成了“回国信件”部门收到的最热门的题目。看着他们都在给妻子、爱人写信，我想起了小粉儿。但我还是为没有她的地址而松了口气，因为我今天的经历可谈不上英勇。

***

差不多半夜的时候，为新闻营地提供灯光照明的发电机开始“咳嗽”，我们也不得不屈服。我检查后确定自己睡的那个角落没有地雷和臭虫，而且今晚也不想再有任何梦了。但我还是做梦了：黑暗的天空里有红的绿的照明弹……曳着红光的子弹……爆开的炸弹……各种各样奇异的景象。我在睡袋里翻了个身。

突尼斯，盖塔尔（**El Guettar**），**1943**年**3**月

第二天早上我醒来的时候，发现头顶的帐篷不见了。营地昨晚受到轰炸，虽然没有人受伤，但所有帐篷都被炸飞了。我成了羡慕和景仰的对象，因为我能在睡梦中度过整个轰炸却一点儿都没被惊醒。昨天地雷的故事渐渐被人们谅解和遗忘了。

***

《时代》杂志的比尔·朗和美国大兵厄尼·派尔都是北非战场的老兵了，他们带我上了他们的吉普车，并向我保证为我的健康和照片找到足够多的战争场景。这次的路好走多了，也短多了。我们向盖塔尔进发，那儿驻扎着第1步兵师，他们在对付德军主力的反击。

我们还没到前线就已经遇上了足够多的战争场面。德国飞机在轰炸这条路，每隔几分钟我们就得下车跳进壕沟里躲起来。

这过程很令人兴奋，但我一张照片也没拍到。

突尼斯，米克纳西（**Meknassy**），**1943**年**3**月**22**日
一名美军士兵给当地居民分烟

比尔和厄尼把车停在了师指挥所。我急着想拍到第一张照片，他们叫我向前走，穿过两座小杰贝勒[1]，躲在杰贝勒之间的瓦迪[2]里。“你在那儿随便找个人问他战争在哪儿，”他们说，“你绝对不会错过。”

我找到了杰贝勒和瓦迪。第16步兵团守在那里，士兵们在挖得深深的战壕里写信，读口袋书。我问他们战争在哪儿，他们指着下一座杰贝勒。在每一个瓦迪里，他们都向上指着一座杰贝勒，而在每一座杰贝勒上，他们就向下指着一个瓦迪。

终于，在最后也是最高的一座山顶，我碰上大概50个士兵在那儿歇着，正在给他们的C号军粮加热。他们的脸上没有任何热情。我走过去问他们的中尉哪儿有战斗。“这很难说，”他回答道，“我们这个排现在就在最前线的位置。”

为了安抚我失望的心情，他给了我一罐C号军粮。正当我准备吃下这堆看上去很糟糕的混杂物时，炮弹飞来的呼啸声响起，我一下子趴倒在地，肉汁和豆子溅了我一身。是的，这是一枚德国炮弹，但它落在了离我们几百码远的地方。我抬起头，中尉——他一动不动——正朝下看着我。他的表情非常得意。我很窘迫地站起来，拍掉身上的豆子，对他说，从我的角度来看，这场战争就像一个上了年纪的女演员，越来越危险，也越来越不上相。

第二声呼啸响起时，中尉也低身躲起来。德国人在跟我们玩真的。他们先用大炮轰炸我们的山顶，接着用50辆坦克和两个步兵团向我们的山脚进发。现在，我们的反坦克兵冲了出去，通过瞄准器和他们对干了起来。

三位将军也加入了我们在山顶的全景看台，给军队打气。他们是指挥第2军的巴顿（Patton），第1师的特里·艾伦（Terry Allen）和特迪·罗斯福（Teddy Roosevelt）。每击中一辆德军坦克，戴着三星头盔的巴顿都会兴奋地叫好；特里·艾伦拿着对讲机，亲自指挥着他的部队；而特迪·罗斯福高兴地挥舞着他的手杖。

黄昏时分，德军撤退了，在他们身后留下了24辆被烧毁的坦克和一大堆德国兵的尸体。

我拍到了各种照片：尘土、硝烟、将军们，但没有一张能体现我肉眼感受到的那种战争的紧张和刺激。

***

我们向海边和突尼斯的突破受到了阻碍，但我们成功阻止了德军企图夺回加夫萨的反击。第1师在盖塔尔的群山上战斗了三个星期，每天我都在拍着相同的尘土、硝烟和死亡。

太阳下山后，我们要返回新闻营地。文字记者们打印他们的故事，我把照片寄出。没有人讨论白天发生的事。我们喝着阿尔及利亚酒，谈论着“家乡那个她”。每个人说起自己的姑娘——都是世上最令人心动、最出色的女子。然后每个人又都拽出一张模糊得无以辨认的照片用来证明前面的描述。

我只是简单地告诉他们我的姑娘有着粉红色的头发。

那帮迂腐的、毫无浪漫可言的老记们，刚才还拉长着脸仔细听着关于家乡姑娘如何如何美丽的谎言，现在却爆发出一阵令我作呕的笑声。他们说不可能有粉红色头发的姑娘，我应该像其他人那样吹牛说她是个金发、褐发或红发女郎。我当时没有照片来证明。

但几天之后，从阿尔及尔送信来的快递员给了我一个包裹，里面是一个用餐巾纸包着的英国娃娃，一个有着粉红头发的娃娃。从此再也没有人质疑过我的粉红女郎。

突尼斯，盖塔尔，**1943**年**3**月**23**日

这一天，美军在巴顿将军的指挥下，展开了一场坦克与步兵的协同战斗，这是开战以来，美军对德军取得的第一次关键性胜利

***

日复一日地在盖塔尔爬着同样的山，拍着同样的照片是一种徒劳又危险的例行公事。所以当我有机会可以乘着飞机，继续接受男性扑克教育而不用再爬山时，我很高兴地接受了。给我这个机会的是老朋友毕晓普中尉，他写信告诉我他的战队——第301轰炸机大队——调来了北非，并且可以在任何情况下带上战地记者。

那些空中堡垒全都伤痕累累，飞行员的脸上身上也贴满了胶布，只有那扑克游戏没有变。我糟糕的牌技也没有变，第一晚我损失惨重。

第二天早上，我们奉命去轰炸集结在比塞大（Bizerte）港口的德国舰队。我搭乘杰伊中尉的飞机，他是前一晚扑克的大赢家，我想他应该会很小心地保护自己的飞机。

我们的那架空中堡垒叫“看守”（The Goon）。毕晓普的“小妖精”（Gremlin）飞在我们的右侧，两架飞机的机翼都快要碰上了。在空中的感觉不错，但有点沉闷。氧气瓶消除了我们的不适，而两万英尺高空的冷空气和地面的炎热相比也要舒服得多了。

飞到目标上空时，事情开始变得有趣起来，也热了许多。高射炮的炮弹爆炸震颤着我们的飞机，炮弹的黑烟在飞机下方就像一条大毯子，我们就在上面摇晃着。我们保持着直线队形，一直等开到目标舰队的正上方时，才从打开的机腹里放出炸弹来。然后毕晓普通过对讲机喊“垂直机动”，我们就打散了队形。我们转向、俯冲再拉升，在身后留下一小团黑烟和一大团燃烧的军舰的浓烟。我们低空飞越了大海，拿掉了氧气瓶，双眼也不再盯视下方。我们互相开起了玩笑，很明显地放松了下来。

所有玩牌的人都回来了，我们又玩了起来。我没有赢回我的钱，所以决定再多待一天。我飞了五天，去了突尼斯市、那不勒斯、比塞大，我的牌运一点儿都没改变。接着我们有了新目标：巴勒莫。这里的高射炮比以前去的地方厉害得多，而且还有两个德国飞行中队在空

中等着我们。起初他们在空中看上去就像一些小银点，接着就晃着亮闪闪的翅膀，俯冲下来，转眼变成一群近在咫尺的丑陋怪兽。他们的子弹就像缝纫机一样精确地在我们的机翼上打出一排洞，“看守”几乎要被击落了，直到快要贴到海面上杰伊中尉才拉起了飞机。还有三个发动机运转正常，这让我们没费太大的劲儿回到了家。

大多数飞机都在我们前头。我们在停机坪上等着其他人回来直到天黑了以后，那一晚我们没有玩牌。有一个伙伴没有回来。

第二天我离开了战队，由于完成了五个进入敌境的任务，我被推荐获得空军奖章。我还差一点得到紫心勋章——因为打了五个晚上的扑克牌[3]。

***

就在我跟随空中堡垒飞行的那段日子里，我错过了地面部队决定性的成功出击。德军突然崩溃了，我们的军队进入了首都突尼斯。

胜利既令人喜悦，又让人疲惫。那天我们在突尼斯的街上被上百个老女人亲吻，并干掉了无数杯红酒。我们在一幢庞大、现代的建筑里找到了一间很不错的公寓，在那儿完成了我们的报道，准备好好庆祝一番。我们从一个盖世太保的仓库里拿来足够多的酒，可以让我们不停地高歌，也不用担心嗓子干掉。

然而到半夜的时候有人敲门，一位神情庄重的法国公民走了进来。“先生们！”他叫道，“三个月来你们每晚都在轰炸我们。那很好，c’est la guerre（这就是战争）。但是现在已经宣布和平了，我的妻子和小女儿希望能安静地睡觉。”

我们给这位勇敢抗议的法国人灌了一杯德国白兰地，并保证明天一定会宣布和平。我从包里捞出那个粉红色的娃娃给了这位法国先生去哄他那瞌睡的小女儿。

胜利这杯美酒的后劲强烈而让人痛苦。我们的战争在此刻结束了。我们没剩下一滴酒，而突尼斯所有的漂亮姑娘都被她们的父亲锁在了自己的房间里。

我们在煮K号军粮[4]的咖啡和准备早餐时，比尔·朗把我拉到了一边。他说他得到消息，下一次进攻至少要在四星期后，这场战争还长着呢，让心爱的姑娘们在伦敦长期受思念之苦是件很危险的事。然后他说五天后有艘船去英国。

于是两天后我坐在了阿尔及尔英国领事馆的等候室里。领事先生是位典型的干瘪的人民公仆。他很明显地已经很厌倦法国人和阿拉伯人了，同样也绝不想跟美国佬多纠缠。

“你是美国人。你属于军队。你有旅行的命令。你就不需要签证了。”

“我不是美国人。我只是和军队的关系很密切，我很需要签证。”

他看着那份纽约的英国领事为我拼拢的文件 。“这很不正常，”他干干地说，“我们某些领事的随意处理让人很难理解。”他头也不抬地问我，“你要回英国的理由是什么？”

“纯粹出于个人感情的原因，先生。”

“我准许你四个星期。手续费1英镑10先令。”

突尼斯，**1943**年**4**月
美军王牌飞行员，机身标志说明已击落**9**架德军战机和**1**架意大利战机

阿尔及利亚，君士坦丁（Constantine），1943年5月
完成一次日间轰炸任务的美军第301轰炸机大队士兵。轰战机起落架被击落，但飞行员完成了一次成功的机腹着陆

---

[1] Jebel，阿拉伯语小山的意思。——译注

[2] Wadi，阿拉伯语山谷的意思。——译注

[3] 紫心勋章是世界上仍在颁发的历史最悠久的军事荣誉，而且是第一种向普通士兵颁发的勋章。这种勋章虽然在美国勋章体系中级别不高，但它几乎就是鲜血与牺牲的代名词。在这里，卡帕显然是在开玩笑说自己在玩牌的时候秉持着一种“自我牺牲”的精神。——编注

[4] 当时的美军基本战地军粮分C. K. D. E. 四种。C号是基层部队的主要口粮，K号供深入敌后作战的部队，体积和重量比C号小。——编注

五

16天之后，经过了无数次拖延，比尔·朗和我终于在一个星期天的早上到达了利物浦港。到伦敦的时候刚过中午，我们在那儿分了手。比尔住进了最好的酒店，而我则搭火车前往梅登黑德。

又是星期天，亚德利的房子看上去和六个月前一样。但这次，我敲门时的心情有些急切。亚德利先生开了门："你刚好赶上下午茶！"

客厅里燃着炉火，有一位客人在，但她不是小粉儿。他们问我北非的情况，我告诉他们战争非常无聊，他们礼貌地回答说英国的战争也很无聊。我慢慢地靠向留声机。亚德利夫人头也不动地看着我，然后很随意地问道："你的伦巴技术在北非有没有进步？"

"我想还要多上几课，"我轻松地回答。

"我有个办法能让你多上几课。"

话题突然中断了，但我感觉好多了。我们谈起了天气和食物配给。趁谈话暂停的间隙，我拿起一张提诺·罗西的唱片，转向亚德利。"顺便问一句，"我问道，"那个很喜欢这些糟糕唱片的金发姑娘最近怎么了？"

"你是说伊莱恩·帕克？事实上，她已经有段日子没放这些唱片了。她本来今天想来的，但今天是星期天，她要在情报处值夜班。她在那儿工作，你知道的。"

吃过晚饭，我说我必须得回伦敦。没有人试图留我。从梅登黑德到伦敦的路途好像比北非到英国还要长。

我在火车站打电话给情报处，被告知帕克小姐在美国部工作，要到凌晨来值班。还有两个多小时……

我在克拉里奇宾馆找到了比尔·朗，他在那儿给我们搞到了一个两间卧房和一间客厅的套房。他女朋友的电话整天都没人接。他认定我的运气也不会比他好多少，所以提出跟我分享他那瓶威士忌，接着他再次看着我。

“我半夜有个约会，”我说。

接着我就开始清洗身上半年以来的北非尘土。半夜的时候我拿起电话，报了分机号码，等着。

“美国部——我是帕克小姐。”

“你的头发是什么颜色，帕克小姐？”

“你是谁？”

“你最喜欢的歌是哪一首，帕克小姐？”

“你在哪儿？”

“我想我在爱河里。”

“苦恼吗？”

“15分钟后我在你们的餐厅等你。”

她走进餐厅的时候，我正站在吧台边，把头靠在胳膊肘上，盯着面前的瓶子发呆。她径直走向吧台，把手肘放到台子上，说：

“你好。”

“你的头发还是粉红色的。”

“如果你让我等得再久些，你会发现它们都变白了。”

“你在等吗？”

“不，我结婚了，而且有六个孩子。”

“我希望他们会长得像我。”

我们转过身，一起走出了酒吧，碰都没碰一下我们点的饮料。我们绕着大楼走着，她要离开的时候说：

“早上8点在入口处等我。”然后她跑走了。

清晨8点，伦敦的街上灰暗空荡。我们找了一家茶室坐下，她点了熏肉、土豆、茶和吐司。现在我们两个都很认真。

“你回来是因为我在等你吗？”

“是的。”

“你会留下吗？”

“不。”

“你喜欢熏肉和吐司吗？”

“我想留下。”

我对她说我必须回到战争中去，但之后我会回来。我解释说除了这场战争可能发生的一切，我自己的处境非常不确定，我永远都不知道第二天会发生什么。

“我很漂亮。”

“谁告诉你的？”

“走过的人们。”

“你为什么要等我？”

“我见到你的第一分钟就决定了。”

“没在逗我？”

“请买单。”

现在是早上9点，我必须去《科利尔》办公室报到并告诉他们我要请七天的假。小粉儿觉得她可以在同样的时间段休假。我们一起朝萨沃伊酒店走去。

《科利尔》还在萨沃伊酒店，但昆廷已经不在了，那个接替他的人说纽约办公室有一份给我的电报。那电报写着我的名字，内容是：

你的北非照片很棒句号战争部要求共享句号可以供所有报纸使用句号你之前被他人用过的照片我们都可以刊发句号抱歉通知你来纽约句号会支付旅费加上三周额外薪水

《科利尔》纽约

我从头到尾读了三遍，然后递给了小粉儿。我问那个《科利尔》的人他是什么时候收到这份电报的。就今天早上，他告诉我。我问还有其他人知道这事吗。他说没有，而我则必须快速思考。如果我丢掉工作，我的战地记者的身份也会随之丢失。我不得不回到美国，而以我现有的身份文件，我不可能再出来了。我得在军队发现我被炒掉之前找到一份新工作。我向《科利尔》的人解释了我的处境。他说很遗憾他帮不上什么忙。我请求他等我到中午，给我一些时间去其他一些杂志社找找机会。他不太情愿，但也没有拒绝。

“你快去吧，”小粉儿说，“我在这儿等你。”

我叫了辆出租车去了《生活》杂志。

我和《生活》的关系远远谈不上好。在我替他们工作的六年里，他们炒了我两次，我自己辞职不干一次。但我和他们伦敦分部的头儿克劳琪的相识已久，而且不是一般的好。她很高兴再次见到我，而且听说我有麻烦之后一点儿也不惊讶。她说我要马上得到一份工作的机会很小，而且觉得纽约总部如果听说我又失业了，会认为我应该已经

习惯这种状况了。但是，她得到消息说地中海一线正在酝酿一些大事情，所以她认为如果我能在军方发现我被炒掉之前回到北非，而且我能抢在其他摄影记者之前拿到最新的消息，事情就有活动的余地了。这一切看上去都很简单——除了那些不可能的方面——但我只能试一试。

克劳琪发电报给纽约的《生活》杂志说她听说卡帕非常不满意《科利尔》杂志，有机会能把他挖过来。

我坐出租车回到萨沃伊酒店。走进《科利尔》办公室的时候看见小粉儿正坐在电话旁边的书桌上。房间的另一角是那可怜的《科利尔》代表，看上去接近崩溃。

我说所有的事都安排好了，如果他在将来的48小时里不告诉军队我被炒掉的话，他将成为我孩子的教父。他回答说，如果我们现在就离开他的办公室，他至少可以72小时不想或不提我们的名字。

伦敦最好的饭店布莱斯廷离萨沃伊酒店很近。我跟小粉儿说起过，于是我们就去那儿用了午餐。布莱斯廷仍然有很好的法国香槟，我提议为我的出逃干一杯。

“什么时候走？”

“必须是今晚。”

她的双眼注满了香槟。我对她说了我和《生活》的计划以及我觉得可以通过空军公关处的朋友克里斯·斯科特搞到飞机座位。一吃完午饭我就打电话给公关处，却得知克里斯·斯科特已经转到北非去了！

小粉儿把小指放进嘴里咬了两下。

“我想我能解决这个问题。”

她叫我先办理出境许可， 5点半在梅费尔俱乐部跟她碰头。

办理护照的官员对我星期天才到英国，星期一就要离开的情况非常怀疑。我告诉他我不能给他任何细节，因为那关系到军事行动。他

将其牢记于心，而我也没再碰到麻烦。

小粉儿6点到了梅费尔俱乐部，点了一份饮料，说道：

“你现在可以走了。我帮你订到位子了。”

我必须在6点半到达航站楼。我对她说我会很快回英国。

“是啊，你最好快点。”

我问她今晚我走了她会干什么。

“你这黑心肠的匈牙利笨蛋！我要和给你飞机座位的军官吃饭——给我一个自由的晚上！”

她轻轻地吻了我一下，就走了。

在从英格兰飞往北非的黑暗的机舱里，我很肯定自己很爱小粉儿。而这一次我知道了她的名字和地址，甚至还有了她的照片。

六

从空中往下看，白色的阿尔及尔显得更白，那蓝色的港口现在是黑色的，塞满了各式各样大小不一的船只。

在艾森豪威尔的公共关系总部里，新闻室空无一人，往常成群的新闻记者都消失了，连新闻官都走了。我想知道到底是怎么回事，但那几个值班中士却回答得含含糊糊。他们只知道公关处的军官在艾森豪威尔的指挥总部。我叫他们帮我接个直线电话也不行，他们说从前天起总部就对外封锁了。

我琢磨着这些情况，觉得进攻随时可能打响，要比我预期的快得多。我被丢在进攻之外，不会抢到独家新闻，也不会有新工作。我被解雇的消息会很快传到阿尔及尔，把我逮个正着。费尽心机忙活半天，我最终将一无所获。我将在这儿被直接运回老家，而不是伦敦。

我在公关处里转悠，近乎绝望地期待着往常的奇迹出现。奇迹发生在男厕所里。我在那儿碰到一个战地摄影师，一个我的同行，他看上去很痛苦。他在闹肚子，或者说C号军粮腹泻，拉得很厉害，他不得不待在一个地方不动。他告诉我他为一项特殊的工作接受了几个月的训练：和一个空降师一起执行他们的第一项任务。他被指派参与这次进攻，但现在病成这样，他们在最后一刻把他送了回来。

他对整件事的态度还很达观，反正他也不怎么喜欢跳伞。现在是我利用这个拉肚子事件一举两得的好机会，我问他我怎样才能顶替他完成这项任务。他传了个信给空军总部，他们派了架飞机来接我，于是我飞到了一个位于突尼斯沙漠中央靠近凯鲁万[1]的临时大机场，那里停着几百架运输机和滑翔机，排得整整齐齐，准备出发的样子。

我被带到了公关处的帐篷，碰见了我的伦敦朋友克里斯·斯科特上尉，他现在是第9空运司令部的公共关系官。我给他讲了我的整个故事。

“所以你现在还是敌侨，卡帕？还在追粉红头发的女孩？”我给他看了小粉儿的照片。他看了一会儿，“真不幸，你将在这次进攻中丧生。我将不得不飞回伦敦把这悲伤的消息带给粉红姑娘。但为了你，卡帕，我一定会的。”

他带我去见了第82空降师的师长李奇微（Ridgway）少将。将军非常友好。

“只要你愿意和我的部队一起跳伞并给他们拍照，我才不在乎你是匈牙利人还是中国人，或者其他什么。你以前跳过伞吗？”

“没有，长官。”

“哦，那可不太常见，不过没关系。”

回到帐篷，克里斯跟我说了所有的内幕情况。这次行动的目的地是西西里。在海岸主力登陆前六小时，第82空降师将在第9空运司令部的帮助下率先进入目标地区。我们安排在凌晨1点伞降，登陆艇将在拂晓时分抵达海滩。

克里斯有个主意。我可以待在领航的飞机里用闪光灯拍摄战斗中及跳伞时的伞兵。我自己不用跳伞，再搭着空运输机飞回凯鲁万。如果我能拍到第一个跳伞的人，那就等于拍到了第一个登陆西西里的美国人。我的飞机会在凌晨3点回到基地，我可以马上冲洗出照片用无线电传送回美国，它们会在整个进攻的新闻之前到达美国。到时候我的照片会和这条爆炸性头条新闻同时让那些报社震惊。

这个计划在每个细节上都很吸引我，我开始非常喜欢克里斯了。

只过了一会儿，我们就被叫去听战前的任务布置。战略人员向飞行员和伞兵军官概述了行动的不同步骤。他们说我们到达目标地区时会碰上大量的高射炮和德军。我们会在那儿“发现自己的灵魂”。在他们确定每个人都明白该做什么之后，我们被卡车运到了等候的飞机上。

克里斯跟我道别并说他会在机场等我回来。我没有给他小粉儿的照片，但——为了以防万一 ——我给了他小粉儿的地址。接着我们就

出发了。

飞机上坐着18个伞兵。我由于不用跳伞，就坐在飞机最前面的那一头，这样就不会挡住待会儿伞兵们跳伞的道儿。飞机上一片漆黑，但是等飞到目的地上空时，我可以使用闪光灯拍照。到时候肯定会有足够多的爆炸，我的闪光灯只是这场表演的一小部分而已。

我们穿越地中海的时候飞得很低，飞机摇晃得厉害。机舱里漆黑沉默。大多数小伙子都在睡觉，或者只是闭着眼。

从突尼斯凯鲁万起飞去西西里的飞机上，**1943**年**7**月
美国伞兵即将拉开盟军西西里攻势的序幕

不久我就听见一些奇怪的响动。一些小伙子已经开始“发现他们的灵魂”，剧烈地呕吐起来。坐在我身边的那个小伙子一直都很安静，但现在他转向我，问道：“你真的是平民吗？”

“是的，”我回答道。

他又恢复了原先的姿势，但15分钟后他又问我：“你是说如果你不想来，你就可以不来？”

“对，”但我默默地加上一句，“如果你知道真相就好了。”

他再次安静下来，但这次的沉默保持得更短，“如果你想的话，你可以今晚就飞回美国，而不是这里？”

“这不是不可能，”我说。

现在他变得很直接了，“你干这活能拿到多少钱？”

“1000块一个月，”我撒谎了。

那之后他就没多少时间来想我的工作了。我们“期望中的乐土”在黑暗中浮现出来，燃烧着的房子和油库把它照亮。我们的轰炸机部队在半小时前就来光顾过了，给敌军的接待人员留下了深刻的印象。

不幸的是，这印象还不够深刻，德军发射了无数的拖着颜色的曳光弹，布满了整个天空。我们的飞行员不停地左右变向，试图在这些曳光弹中找出一个空隙来。

机舱前部的绿灯亮了。这是准备跳伞的信号。小伙子们都站了起来，弄直他们的开伞拉绳。我准备好相机。接着红灯亮了——跳伞的信号。我的邻座是最后一个跳的。他回过身对我叫道：“我不喜欢你的工作，伙计。太危险了！”说完，他跳了下去。机舱空了。

我一个人坐在那儿，和我在一起的是18根断掉的开伞拉绳。我感到孤单得要命。我应该付出一切代价和这群现在正在夜空中漂浮的伙计们在一起。

***

克里斯在机场等着我，他把一个小帐篷临时搭成暗房。在漆黑无灯的帆布帐篷下，空气热得让人几乎窒息。为了不让显影液过热，克里斯下令从炊事长那儿搬来两大块冰，炊事长抗议说这些冰是为明天的冰激凌准备的。

我们脱了衣服开始工作。不一会儿就汗如雨下，不断地滴进显影液中。我们冲洗出第一批照片时那两大块冰已经都化掉了。我们打开帐篷，感受到沙漠夜间的凉风袭来。套上湿透的衣裤，克里斯驾着车全速开上空荡荡的道路。我们向突尼斯进发，赶往前方的新闻营地，那儿已经安排好无线电设备和新闻审查员，一切都为了西西里的这场好戏。

当克里斯专注于被炸得坑坑洼洼的道路时，我透过半暗的天空看了一下我的照片。它们都有点儿轻微的失焦，曝光过度，构图也毫无艺术可言。可它们是目前为止唯一反映攻占西西里的照片，而且比起那些从海路去西西里的摄影记者们，这些照片要比他们从海滩上拍到的东西早上许多天。

7点半我们到达突尼斯。新闻审查员们二话没说就通过无线电传输了我的照片。我们走进新闻营地的食堂时听见高音喇叭正式宣布了我军正在进攻西西里。在场的老记们听到这条新闻时纷纷跳脚，我则平静地宣布自己刚刚从那儿回来。作为唯一掌握第一手信息的人，我立刻成为关注的焦点。他们追问着我种种细节，我讲述了整个飞行过程，详细描绘了参与进攻的士兵们从起飞到跳伞的心理和肠胃的表现。

在我接受采访的时候，克里斯离开了食堂。他回来的时候我正打算对付一对刚做好的鸡蛋。他在门口向我招手，那鸡蛋真漂亮，但我看见克里斯挥舞着一张黄色的纸条。

我来到外面，克里斯说道：“好了，就是这个。”他递给我纸条，我开始读纸条上的短信：

《科利尔》杂志社通知阿尔及尔公关处罗伯特·卡帕不再为他们工作。他被命令搭乘最早的交通工具返回阿尔及尔。

我被一棍子打蒙了。我拍到了照片，可并没给我带来任何好处。图片库知道我被《科利尔》炒了，会拼命使用我的照片——不署我的名字——而且不用支付一分钱。“混蛋，我要回去吃我的鸡蛋了，”我说。

“等一下，”克里斯叫住我，“你还准备跳伞吗？今晚还有一项任务：我们会空降增援部队。如果你和他们一起上，几星期里都没人会找到你，而且到明天早上为止我都不会对外承认收到这条消息。”

于是我丢下了煎鸡蛋，克里斯沿原路开车送我回到营地，那里增援部队正在准备晚上的行动。

***

克里斯毫不费力地把我弄进了增援部队，他们也给了我一个降落伞。午夜时分我们出发了。这是我最近24小时里第二次飞往西西里。这一次我和其他的伞兵们装束一样，这一次我发现我的灵魂也和其他人一样。关于跳伞我只知道我要用左脚跨出那道门，然后默数1000……2000……3000，如果降落伞没有打开，我就要拉紧急降落伞的拉绳。我太累了，已经懒得想这些了。不管怎样，我都不愿再想了，我睡了过去。

他们叫醒我的时候绿灯刚好亮起来。轮到我的时候，我的左脚跨进前方的黑暗中。那时我还迷迷糊糊的，没有数那一千两千，而是大叫着：“被炒的摄影师来了。”此时我的肩头感到一阵急拉，降落伞打开了。不到一分钟，我降落在森林中间的一棵树上。

那之后，我整晚都挂在树上，我的肩膀承受着我整个身体的重量，就像那位将军说的，这很不正常。无数子弹在我周围飞过，我不敢大声求援，因为我的匈牙利口音会把两方面的子弹都引过来。

早晨的时候，三个伞兵发现了我，他们割断绳子把我放了下来。我对我的树说了再见。我们俩的关系很亲密，但我在它上面的时间有点太长了。

***

我们的四人小分队不想引起敌人的注意，只能很谨慎地从一棵树向另一棵树前进，每走一步都经过长时间的深思熟虑。当森林在我们面前变得越来越稀疏，我们之间的交谈也变得越来越长了。从最后一棵树后，我们看见一座小小的西西里农舍，就在前方200码的开阔地带。我们以最标准的战斗姿势，腹部贴地匍匐着向这座农舍前进。那三个士兵各自占好战术位置，对农舍形成包围之势，他们手里的冲锋枪随时准备发射。我没有冲锋枪，作为这个小分队里的语言学家，我分到的任务是去敲门。

一个西西里老农穿着长长的睡衣开了门。他看我的样子就好像我是从天上掉下来的。我的跳伞服在他眼里可是个新玩意儿。我们的肩章上都印有美国国旗，但我这张略带地中海风格的脸给他的印象一定最深，因为他突然叫起来：“西西里人！西西里人！”然后伸出双臂拥抱了我。我身后的队员们放下了手中的冲锋枪，我们迅速进入了屋子。我不懂任何意大利语，所以我试图用我蹩脚的西班牙语跟这个老农解释我的曾祖父才是西西里人，但他回以一连串听不懂的话。他不停地重复着一个词：“Brook-a-leen。”我们的一个伞兵听懂了，指着他自己说：“我，从布鲁克林来的。”

交谈变得容易起来，我们说明了美国人喜欢西西里人，西西里人也喜欢美国人；美国人恨德国人，西西里人也恨德国人。这些前奏讲完之后，我进入正题，我们现在在哪里，周围有德国人吗？

我们把丝质进攻地图铺在桌上。那西西里农民先是赞赏了地图的质地，然后用拇指指着地图上的内陆地区，这儿离我们应该降落的地点有25英里。晚上有一些德国部队从大路上经过向海岸进发，他说，但他们没有停留，而且他认为现在周围应该没有德军了。

他给了我们食物和酒，我们则回到了森林里。我们在那儿待了三天，白天睡觉，晚上出来炸毁一些小桥。第四天第1师的先头部队赶上了我们。他们对我们英勇的军事行动毫不在意，而作为一个摄影师——这整件事对我完全没有用处。我拍的唯一一张照片就是那个西西里农民的肖像。

***

西西里战役最后变成了一场历时21天的赛跑。最前面的是意大利军队，他们不但怕美国军队，也怕德国军队，而且向各个方向逃窜。德国军队比意大利人慢一些，但他们撤退得很沉稳。紧追他们脚后跟的是没有工作的敌侨，他又被整个美军公关处追赶着。而在我们所有人背后，推着我们没命前进的是巴顿将军的坦克军团，在尘土中隆隆而来。

在这过程中我拍了许多令人激动的照片。但我要是想让它们通过审查传送出去就得又回到那个我刚刚逃离的公关处。而且，如果我要传送它们，唯一的接收地就是那个知道我被炒掉的图片库，这可对我没什么好处。我的包里堆满了拍完的胶卷，但发表它们的机会却一天比一天渺茫。

西西里，阿格里真托（**Agrigento**），**1943**年**7**月**17—18**日
生活，在这座解放了但被严重破坏的城市重新开始

不到三个星期，我们就已经抵达了主要目的地，我们来到了巴勒莫的郊区。德军已经撤退，剩下的意大利军队也无心抵抗。我乘坐吉普车跟着第2装甲师的首批坦克进入城镇。通往城市的道路两边站满了成千上万狂热的西西里人，挥舞着白旗和自制的美国国旗，那些星条旗上星星明显不够，条纹却总是太多。看起来他们每个人都有一个在“Brook-a-leen”的表弟。

欢呼的人群不约而同地把我当成了西西里人。每个男人都来和我握手，每个年老的女人都来亲我，年轻的则往我的吉普车里塞满鲜花和水果。所有这些对我的拍照都毫无帮助。

我们不发一枪就兵临巴勒莫城下。指挥坦克的中尉用无线电和总部联系请示进城的命令。总部得知城里没有抵抗，就命令我们停下等候总指挥将军。我们一边骂着总部，一边等着。不一会儿，部队司令凯斯将军来了，周围围着成群的军事警察和侍从。宪兵队立刻接过了这个任务，挡住了任何想要接近将军的坦克、士兵或战地记者。

凯斯将军让宪兵把几个正在庆祝的意大利警察带过来。那些意大利警察被带了上来。凯斯将军说他才不管他们是不是无辜，他只想要驻守巴勒莫的意大利将军。这些警察点着头用英语说“是，是”，但却一动也不动。恼怒的凯斯要一个翻译，我主动请缨。我基本上把将军的意思传达给了那几个警察，我对他们说将军不想有任何不必要的流血，他要意大利的将军宣布投降。警察们点着头用意大利语回答着“是，是”，然后爬上一辆吉普车和几个宪兵出发开往市中心。

15分钟后，那辆吉普车回来了。只见后排座位上一位很不开心的意大利少将坐在两个喜形于色的警察中间。凯斯将军示意那位流着汗的意大利将军到他的指挥车上来，并对宪兵重复了不要让任何人进入的命令。他的车上升起了一面白旗，看上去他将兵不血刃接管巴勒莫。

我的投降仪式就要到此结束了，我想。但就在车要开走时，凯斯将军转向我，“翻译，你一起来，”他命令道。

我们来到总督府，在院子里下了车。凯斯将军要求整个巴勒莫军区和城市立刻无条件投降。我把它翻译成我最熟练的法语，希望这个

意大利人能听懂。他用完美的法语回答说他非常愿意这样做，但那是不可能的，因为他在四个小时前已经向一个美国步兵师投降了，他们是从另一个方向进城的。

凯斯将军对他的迟缓反应很不耐烦，“别再跟他啰唆了，士兵！我要无条件投降，而且要马上！”

我对意大利人解释说第二次投降会比第一次容易得多，而且凯斯将军是部队指挥官，毫无疑问会让他在战俘营里保留他的勤务兵和私人物品。事情很快解决了，他用法语、意大利语和西西里语各投降了一遍，并问他是否可以和妻子在一起。

我的翻译工作完成了，又重拾拍照的老行当。投降仪式结束之后，我看见这位意大利将军被带去监狱——两手空空，一个人。

军队涌入巴勒莫。厄尼·派尔开着第一辆新闻吉普车过来，他对我挥手叫道：

“你这该死的被炒的敌侨，整个公关处都在找你！”

对我来说在巴勒莫没有胜利庆祝。我把胶卷交给厄尼托他寄给《生活》杂志。到现在为止，他们要么已经决定雇我，要么——如果不——他们看到这些照片，他们就不得不雇我了。

我必须离开巴勒莫，而且是用脚。离开我们占领的第一座首府，离开这里所有承诺过的欢乐。我很累，烦透了做一个被炒的摄影记者。我不知道该去哪儿，但我知道第1师正在西西里中部的什么地方战斗着，那儿有我的哥们儿，所以我决定加入他们。我不知道他们具体的位置，花了长长的三天才找到他们。两位指挥官，特里·艾伦和特迪·罗斯福都是我的朋友，但师部对我来说并不是个安全的地方。现在，谁都知道我已经不再是特派战地摄影师了。所以我很小心地回避着指挥部，我进入了第16步兵团，在北非的时候，这儿就是我的家。

16团刚刚出发去攻打特洛伊那，一个坐落在山上的小镇。这是块难啃的骨头，我们用了七天才攻下来，牺牲了很多棒小伙儿。

这是我第一次从头到尾跟随一次进攻，我拍到了一些好照片。都是些简单的照片，显示了战争其实是多么的无聊和平凡。独家新闻往往依靠运气和快速传送，而大部分新闻在出版的第二天就没什么价值了。但对于这些士兵来说，10年后在他们俄亥俄的家里，看着这些特洛伊那的照片，他们会说："就是那样的。"

这可爱的小山村成了一片废墟。镇守这里的德军是在晚上撤退的，扔下了死伤的意大利平民。我们躺在教堂前面的一个小广场上，筋疲力尽而且感到彻底的恶心。战斗、死亡、拍照，这一切都没什么意思，我这样想着的时候，特迪·罗斯福坐着车过来了，他总是出现在最严酷的战场上。他用拐杖戳着我说："卡帕，师部收到消息说你现在为《生活》工作了。"

西西里，巴勒莫郊区蒙雷阿莱（**Monreale**），**1943**年**7**月
欢迎美军

西西里，巴勒莫，**1943**年**7**月
巴勒莫的指挥官朱塞佩·莫利内罗将军（**Giuseppe Molinero**，右）向美军的杰弗里·凯斯将军（**Geoffrey Keyes**）投降

西西里，巴勒莫郊区蒙雷阿莱，**1943**年**7**月
美军进城

西西里，巴勒莫，**1943**年**7**月
美国人在享受胜利

西西里，**1943**年
一名受伤的美军士兵

我为这条消息期盼祈祷了很长时间，但现在当它真的到来时，我却并不高兴。我觉得自己留在特洛伊那的没有工作的敌侨身份才是这场战争更真实的一部分，《生活》杂志的特派战地记者可能永远都比不上他。

***

我这个浪子乘着吉普车又回到了巴勒莫。一路上泰瑞将军背诵着诗歌，史蒂文森中校唱着牛仔歌，而我则感到有点晕。我们停下来吃东西，但我吃不下。同伴们说我看上去像是生病的样子。这一点毫无疑问，工作和疟疾同时找上了我。

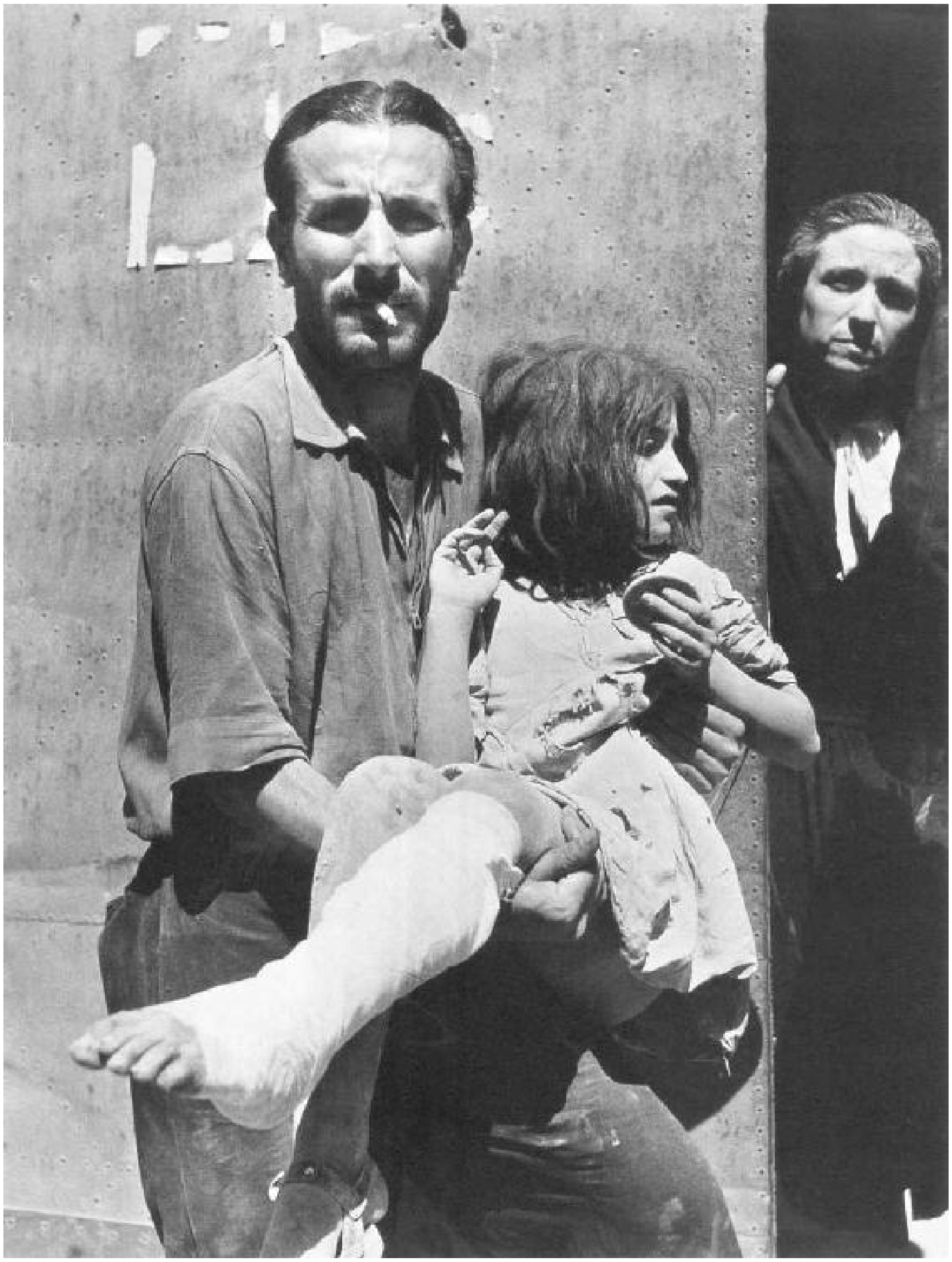
医院的伙食很差但有个漂亮护士。我不能吃东西，医生就叫护士每天给我几小杯苏格兰威士忌来提胃口。护士给了我一堆美国报纸，我发现美国所有的报纸都用了我那些进攻西西里的照片，但却没提到我的名字。不过《生活》弥补了这一切，他们把我进入巴勒莫的经历做成了一篇长达七页的报道，不仅用大号字体署了我的名字，而且把我的照片放在一个小框里，说我是本刊摄影记者。

西西里，特洛伊那（**Troina**）附近，**1943**年**8**月**4—5**日
一名西西里老农正在向美军士兵报告德军的去向

我问护士在巴勒莫能不能找到好点儿的食物，她回答说在埃克塞尔西奥酒店有个很不错的黑市餐厅。她看出了我的冲动，说我现在还在发烧，我们可以在天黑后从地下室的窗户偷偷跑出去。

我们吃到了上好的牛排，喝了起泡酒（Spumanti），过得很愉快。回到医院的时候已经很晚了，那扇窗被锁上了。

我表现得像个18世纪的骑士，送那个护士回到她的部门，大模大样走进医院大门，说我是个新病人，有一点儿疟疾的症状。他们又重新帮我登记检查了一遍。不幸的是我被送到了原来的那间病房，而且就是原来的医生来帮我检查。这一次我被医院炒了。



西西里，特洛伊那，**1943**年**8**月**6**日
美军对山顶的德军据点进行了一周的轰炸，最先进入镇中的美军侦察部队，发现一些意大利平民被困其中

西西里，特洛伊那，**1943**年**8**月

西西里，特洛伊那，1943年8月

意大利，西西里，1943年7月
一名德国战俘

---

[1] Kairouan，突尼斯东北部城市，伊斯兰教圣地。——译注

七
1943年 秋

西西里攻势结束了，我被运回了阿尔及尔。新闻总部里热闹忙碌，而在简报室里——官方新闻稿通常在这里发布给新闻记者们——我看到了一大群大牌记者，让人印象深刻。快速攻占西西里和即将开始的对欧洲大陆的反攻让他们风风火火地从美国的办公桌旁赶了过来。

房间里充满了推测，大事件（Big Thing）会在什么时候，什么地点发生。人们谈论着空军的实力、弱点，以及拉长的空中补给线，而这些都引不起我的兴趣，所以我决定离开这里。我要给自己找一间带大床的房间，一个浴缸和干净的毛巾，还有一个蜂鸣器用来呼唤服务生。

阿尔及尔只有两家大酒店。山顶上的是圣乔治酒店，被用作艾森豪威尔的军事总部。第二家叫阿莱第，俯瞰着港口。它是专为以下这些人士准备的：从前线回来的将军们，外交官和战地记者，重要的"自由法国"战士和仍然重要的法国维希政府，以及从事不明工作的非常高级的女士们。

我到阿莱第的时候，负责住宿的中士没有给我房门钥匙，而是做了一个排练熟练的演讲。他说，1942年11月，阿尔及尔只有22个特派战地记者，镇上的少校分配给他们10个房间。而现在，1943年8月，这儿有大概150个特派记者，分配到的还是那10个房间。我和他争论起来，他的回答就是耸耸肩。房间在三楼，他说，我可以去试试运气。

我已经不幻想有一张属于自己的床了，但仍然对浴缸和蜂鸣器抱有希望。我一间接一间地问可不可以共用一张床，恳求能共用地板，但都没用。那些房间里不光没床了，连每一平方英尺的地板都放满了

行军床或铺盖，一个挨一个地挤着。甚至连仅有的几个阳台都被征用了。

我只能带着我的铺盖暂时停靠在大堂的一个空角落里，灰心丧气地坐着，不知如何是好。就在这时，我以前的老板昆廷·雷诺兹挺着他230磅的大块头出现了。他很高兴我又有了工作，并叫我别为房间着急。从英国来的路上，他交了个很谦恭的小个子朋友，这位朋友是一个什么英国文化委员会的代表。这个英国文化委员会一定是个重要的组织，因为这个小个子朋友有一间两张床并带阳台的房间。昆廷就睡第二张床，他很肯定他的小个子朋友不会反对一个友好的匈牙利人占用一小块地板。

那天晚上，当这个小个子回来的时候，他发现我躺在他的地板上。他为吵醒了我而抱歉，并希望我感到一切都舒服。我含含糊糊地回答一切都好又立刻睡了过去。

第二天早上，我们被克拉克·李叫醒，他是所有外国记者中最英俊的一个，他的报道和他逃离巴丹半岛[1]的经历一样相当著名。但那天早上他不如平常英俊，因为他的脸由于一颗感染发炎的牙齿而肿得厉害。他一只手指着自己的脸，另一只指指床。那位谦逊的英国文化委员会的绅士就顺从地走了出去，于是克拉克呻吟着挤了进来。

到了晚上，我们这位英国文化委员会的朋友重新获得了他的床位。就在我们都安顿下来时，门开了，杰克·贝尔登，脾气最好，也是脾气最坏的记者走了进来，他不发一言地打开他的铺盖，钻进去睡了起来。我们的房间主人想要解释些什么，我们就告诉他杰克曾经和史迪威（Stilwell）将军一起从缅甸撤退。

厄尼·派尔在午夜时分来找我们。他是最最害羞的男人，我们所有人和他比起来都是大个子，他为打扰到我们而道歉，但他瘦弱的样子很难引起我们的注意。

这样的一个晚上已经足够了，但我们注定要被再吵醒一次。这一次的来访者是一群德国飞机，低空飞行，把炸弹扔在离我们的窗户几百码之外的地方。我们待在原地没动，但都戴上了头盔。那位英国文

化委员会的先生没有头盔，然而他觉得待在床底下会安全得多。克拉克·李可不在乎这些，那晚剩下的时间里他又可以睡在床上了。

第二天我们都在等公关处的电话。我们坐在房间里感到有点无聊，有点害怕，讨论起即将来临的“大行动”（Big Move）。下午的时候约翰·斯坦贝克和H.R.“红毛儿”·尼克博克（“Red” Knickerbocker）带着三瓶阿尔及利亚产的杜松子酒进来，他们说这酒对克拉克·李的头痛管用。那玩意儿喝起来可真够呛的，但我们都不想看着克拉克一个人喝它，所以我们在那鬼东西要了他的命之前齐心协力帮他喝光了。而同时，斯坦贝克和尼克博克静静地在阳台上铺开了他们的铺盖。

从那开始，每天早上我们的小家庭就会多一些新成员。从阳台上，我们能把港口看得一清二楚。每天有越来越多的船运来部队、枪支和飞机。那些大船之间的空隙渐渐被成群的小型登陆艇填满。“大日子”（Big When）就要来了。

就在我们的房间再也挤不下人的时候，我们接到电话要去总部报道。收拾起头盔、铺盖，我们跟那小个子主人道别，然后把他一个人丢在空空的房间里悲伤。

***

我们挤进公关处总部。公关处的头儿，陆军中校乔·菲利普斯把我们一个接一个地叫进办公室。他没告诉我们任何关于行动的事，只是通知说从现在开始我们要被“隔离”开来。我们又一个挨一个地接到了自己的任务。轮到我的时候，菲利普斯说：“卡帕，我相信你是个天生的伞兵。”我抗议说我是天生的匈牙利人。他笑了：“我想我们最好还是谈谈第一种说法。”

几小时后，我被送到了位于凯鲁万的飞机场。六周前我就来过这儿，那些飞机和滑翔机排成的队形也和以前一样。而现在不同的是C-47型运输机的鼻子上画上了小小的白色降落伞——每一个降落伞代表着一项敌占区空投任务。

克里斯正等着我，见我一到就来招呼我：“祝贺你。我听说你得到了工作，现在完全合法了。小粉儿怎么样？”

我回答说我没有任何麻烦。他很失望，“你就跟其他所有的记者一样没劲，”他说，“但我有事要告诉你。《芝加哥论坛报》（*Chicago Tribune*）的西·科曼也在这儿，他的牌打得比你还臭。”

我打牌和以前一样臭，但到午夜的时候，我赢了所有人的钱。克里斯一边从桌子前站起来，一边抱怨着我好得出奇的运气。这只有一个解释，他说，小粉儿现在一定过得很不错。

第二天，克里斯必须飞往开罗。我给了他从扑克上赢来的钱，要他帮我买五双丝袜和一瓶最好的法国香水。他接受了这任务，但认为这些东西对我来说都派不上用场。

36个小时之后，克里斯带着东西回来了。我寄给小粉儿的时候附了一张纸条。在把丝袜寄走之前，我对自己发誓，我一定会回到伦敦的。

在炎热的突尼斯沙漠里，日子过得很慢。还没有任何反攻日[2]的迹象。第82空降师和第9空运司令部的总部被封得严严实实，计划室也严禁任何非机要人员进入。

我们厌倦了在太阳底下干等，开始对那个被通知要跳伞的日子感到不耐烦了。最后，这一天终于来了——但我们没有登上飞机，而是被命令登上了停在加夫萨附近港口的步兵登陆艇。

我们在地中海蜿蜒前行了两天，然后突然改变航向停靠在了西西里的利卡塔港。又要开始跳伞了，第9空运司令部的飞机已经从凯鲁万转移到了利卡塔机场。

克里斯也在那儿，而且已经为我们准备好了一间新闻室。高级军官们占用了利卡塔高中，而公关处设在实验室里。在充满玻璃烧杯、骨骼和鸟类标本的环境里，国际新闻社的迪克·特里加斯基斯在打着他那些永远通不过审查的关于进攻前的报道，而科曼和我在一块倒下的黑板上玩儿了两把扑克。

空降部队驻扎在利卡塔机场后面的橄榄树林里，处于待命状态。这个小镇因约翰·赫西的那本《给亚达诺镇的钟》（*A Bell for Adano*）而闻名，但找不到一个钟，却有充足的鱼和发酵的酒。到晚上，营地里很凉快，天空里布满星星和蚊子，新的谣言在橄榄树下自由地流转。

第二天早上，第82空降师的泰勒将军问谁能借给他一根带钱包的腰带。这让我想起那个关于马克·克拉克将军的故事，为了准备进攻非洲，他秘密抵达了北非的海岸。没想到在海滩上登陆时碰到宪兵，在随之发生的扭打中，他掉了裤子和用来贿赂的几百万法郎。

我给了泰勒将军一条带钱包的腰带，那腰带是我用打扑克赢来的钱买的，我问他想弄丢的是不是只有裤子。

将军接过我的腰带，评价说新闻记者话就是多。

两天后，整个营地都忙碌起来，我们被命令检查装备并把个人物品打包。我被叫到了总指挥李奇微将军的帐篷里。

“卡帕，”他对我说，“你今晚将在罗马用晚餐。泰勒将军已经在那儿了，和意大利的停战协定已经签署了。”

我们的空降部队要在当晚占领罗马城和机场。“巴多格里奥元帅（Marshal Pietro Badoglio）已经向我们保证他会让机场没有一个德国人，确保我们降落的安全。”他接着说第5军将在第二天早上登陆那不勒斯南部的萨莱诺（Salerno）。

这可是一条天大的独家新闻。当其他摄影记者还在拍摄枯燥的海滩或者一些当地的下级官员，我将在墨索里尼的老家逮到他。而等我的这些同事赶到罗马时，我早已经在意大利最好的酒店扎下根，可以熟悉地呼喊酒保的名字了。

我回到住处，脱下那一身跳伞服，换上一条粉红色的裤子和一件华达呢衬衫。不一会儿我已经坐在李奇微将军的领航飞机里，准备起飞了。

飞机发动机刚刚热起来，一个传令兵跑上来递给将军一条无线电消息。是泰勒将军从罗马发来的：

下午德军已占领机场意大利人未能阻止建议取消所有计划。

我是全意大利最伤心的穿粉红色裤子的人。

***

三天后第5军在萨莱诺登陆，一条载着三个空军记者的小船停泊在这个改变命运的港口。只用了72个小时，但对有些人来说这是一生中最长的72小时，对许多人来说，这是最后的72小时。那些烧焦的、半沉的军舰和登陆艇，那些在欧洲大陆第一块美军墓地的白十字上飘扬的旗帜——所有这些都在告诉我们在萨莱诺曾经发生过什么。

一只水陆两栖车带我们上了海滩，我终于在离开五年后又回到了欧洲大陆。由于第5军的到来，这里发生了一些新变化。海滩被大号标记分割成红、绿和黄色登陆区；新造的道路标上了“主街”“百老汇”和“第42街”；宪兵们戴着一尘不染的白手套在十字路口指挥交通；每个角落都贴着特大号的标语，上面写着军队十诫中的第五诫：

士兵不带头盔将被罚款。遇到长官必须敬礼。

驾驶吉普车必须持有特别授权卡。

新闻营建在向内陆一英里的某个工厂里，而且我们还必须出示各种证件才能获准进入这个圣地。所有的记者都在那儿，每个人都写过两三篇相当耸人听闻的战争报道。

我们都在研究地图。前线离这里只有四到六英里，我们的先头部队位置离那不勒斯也还有二十英里。在滩头阵地的左翼，离那不勒斯最近，也是离总部最远的部队上，标着一个蓝色的方块写着突击队员、特种部队和伞兵。

错失了进攻报道之后，我决定要和最有可能先到那不勒斯的部队在一起。所以我向马约里（Maiori）出发，突击队的指挥所就在那儿。

突击队也许并不一定比那些出色的步兵团强很多，但他们经过了更为严酷的训练且更富经验。他们说起话来像傻子，但战斗起来却是杀手——有一次我还发现他们能像英雄一样哭泣。而他们的长官达比中校则比他们任何人说话都更粗鲁，战斗也更强悍。

我当天晚上到达了马约里。精神不错，但很累，所以我决定给自己找张床。在任何进攻前最容易找到床和食物的地方就是医院。我在一座小教堂里找到了医院。它并不难找：只要沿着那一长溜救护车就能找到。

教堂的入口处，一个个满是血迹的担架从救护车上抬下来。在教堂里面，乙醚和熏香混合的气味，加上伤员痛苦的呻吟构成了一场奇怪的祈祷。教堂里都占满了，大多数伤者不得不躺在冰冷的地板上，仅有的几张军用活动床都给了那些奄奄一息的伤员。在他们的头上，血浆瓶仿佛圣器室的灯一样挂在那里，那滴流着的血液好像试图要抓住他们正在逝去的生命。

圣餐台前，有个士兵独自跪着，背对着这些伤员和在死亡边缘的战友，他是他们的牧师。我看得出他的身体没有受伤，但是曾经有一颗炮弹在他的身边爆炸，把他的精神炸毁了，连基本的感觉都给炸没了。他嘴里不停地嘟囔着一串不连贯的声音，只有上帝才知道他在说什么。

意大利的修女们在照顾伤者，第一批被抓的德国战俘在擦地板。我犹豫了一下，然后拿出照相机，闪光灯无情地破坏了这里的气氛。我是个摄影记者，这是一个不平常的医院……这是个好故事。

医生的房间在毗邻教堂的孤儿院里。医生把他的床给了我，他自己根本没时间用它。

早上，医生和我一起用早餐。我们吃着的时候，一群孤儿排着紧凑的队形，在一个嬷嬷的带领下走进教堂的花园。他们唱着歌，那是青年法西斯的歌曲。医生本来在咖啡旁睡着了，但他突然惊醒并对翻译喊道：

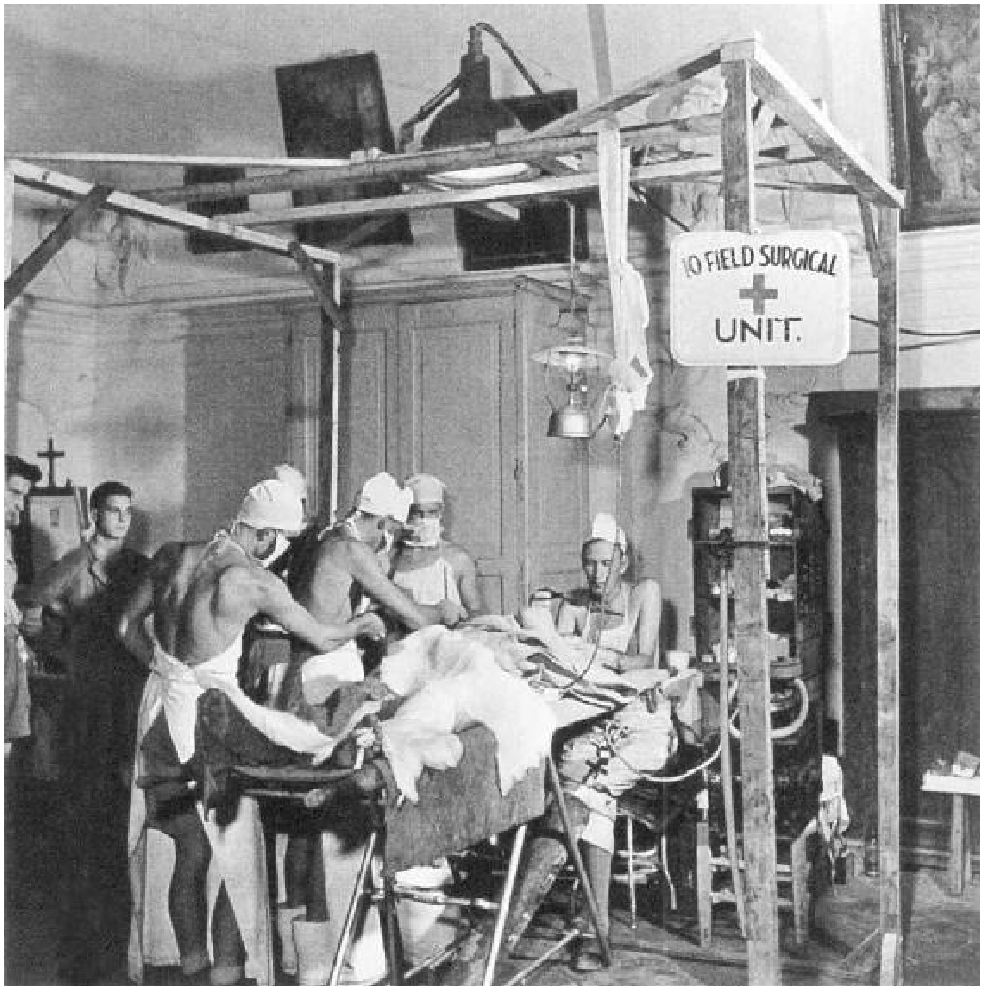
“你告诉那嬷嬷再也不能唱这种歌了，我绝不会用美国的军粮来抚养这些未来的法西斯。如果这些孩子不散开队形，像正常孩子那样玩耍，午餐就不会有东西吃。”

他们争论了很长时间，那个嬷嬷最后大步走了出去。孩子们开始像一群小印第安人一样疯玩起来——新的民主就这样诞生了。

有一阵子，那个医生放松下来，笑了起来，然后他又变得严肃，突然站起来，冲回了他的手术室。

***

在突击队指挥所我看到达比中校和他的队员们在用早餐。他们已经几天没有洗漱也没睡过觉，而中校正在同时用三个电话通话。



马约里，索伦托半岛（**Sorrento Peninsula**），**1943**年**9**月**19**日
一个英国外科救护团队在一座教堂中搭建的手术室里，地点位于萨莱诺滩头阵地北部

“我能为你做什么，摄影师？”他问。

我告诉他我急着想要见识战争。

这可不难，他回答说。他的部队不多，装备则更少，但却有足够多的战争，而且他可以分一点儿给我。滩头阵地的整个左翼都是他的阵地；他的部队除了突击队之外，还有一个伞兵团，36步兵师的一个营，一些英国突击队员和一支英国轻型坦克特遣队；他有几门大炮，两排迫击炮和一艘停在港湾的英国轻型巡洋舰。

“如果你一定要拍照，那么齐伍兹山口（Chiunzi Pass）绝对是个好地方。多待一会儿，我的司机会带你去舒斯特堡（Fort Schuster）。”

狭窄委蛇的山道两旁是葡萄园，那些成熟的蓝色葡萄看上去很漂亮。我跟司机提议能不能停车。他没有减速反而踩了油门。他指了指地上那些新的弹坑和横躺在路边沟里的一个士兵。

“我可不停，”他说，“绝不在这条该死的路上。”

正说着，一枚炮弹呼啸而过，就在我们身后100码的地方爆炸。我相信了他的话。那些葡萄一定酸得厉害。

***

舒斯特堡原来是建在山口顶上，路弯深处的一座老式意大利旅馆。它已经有几百年的历史了，厚厚的墙全都是用当地的石头建的。路弯的另一边就通向平坦的那不勒斯，但我敢踏出去欣赏这边的风景还是几天后的事。

舒斯特堡是个急救中心，名字取自这里的主管医生。房间中央放着一张大桌子，曾用来做急救手术。我进去的时候，医务人员正在为一些伤员做准备，要把他们转移到马约里的教堂去。

从西班牙内战开始我就在拍摄战争和鲜血，但即便如此，七年后的现在，看到断肢和鲜血，我的胃还是让我禁不住要闭上眼睛。我把铺盖铺在离他们最远的一个角落，旁边有两大桶红酒。

德国人不停地轰炸山口和山脊。炮弹在我们周围到处爆炸，但舒斯特堡躲在路弯的深处，很难被瞄准击中。

可是那些躲在山脊上散兵坑里的小伙子们却遭到了炮火的严重打击，不到半夜这座旅馆就已经挤满了人。门边上的是死人，房间中间是伤员，而远处的角落里——酒桶和摄影师。

齐伍兹山口，索伦托半岛制高点，**1943**年**9**月
前哨战地之外的散兵坑

晚上的时候，36师步兵营的指挥官沃克中校和他的士兵们来了：“抱歉，大夫，但我们必须进来。德国人新增了两架迫击炮，而且全对准了我的指挥位攻击。”

他们在伤员中间安上电话。这地方变得那么拥挤，我不得不把铺盖移到那两个大酒桶下面空出来的地方。

过了一会儿，一枚迫击炮弹就打在路弯的道口，一些弹片穿过了盖在窗上的床垫。在那150加仑红酒的额外保护下，我觉得相对比较安全。

炮击整晚没停。德国人已经知道我们在山脊上的精确范围，每一次爆炸后都有新的伤亡报告送进来。沃克中校向突击队总部报告说他的侦察员还没有确定敌军新迫击炮的位置，他不断减少的部队恐怕要守不住。

达比命令他不惜一切代价守住，他会在天亮前增派援兵过来。清晨，增援部队来了。他们由一辆受到重创的半履式军车，车上面架着的一挺75毫米口径的机枪和四名突击队员组成。那辆半履带式装甲车的外壳上漆着四次著名战役的名字：奥兰[3]，卡塞林山口（Kasserine Pass），609高地（Hill 609）和杰拉海滩（Gela Beach）。负责指挥的是奥布赖恩上尉。他的衬衫上缀着一颗银星，唇边有一捧浓密的大胡子。

我们都沉下了脸。一挺轻机枪对两门德国迫击炮！奥布赖恩欣赏了一会儿我们的懊恼，然后说许多强力增援正在赶来的路上，让我们都放松了。

奥布莱恩的任务是找到那些捉摸不定的德国迫击炮，他给我们提供了一个简单的计划。他会把他的军车开到75码远的开阔地带，吸引德国人对它开火，以暴露他们的位置。这是个大胆的主意，而且肯定会把敌军火力引到山口上来，但沃克别无选择只能让他执行这个计划。

我拿出带最长镜头的照相机，准备在门口拍下这一行动的全过程。那半履带式装甲车开了出去，不久，打进来和打出去的炮弹就分

不清了。我不得不在拍摄的间隙跳回旅馆，但我最终还是给这场漂亮的表演拍了36张照片。

12分钟后那辆半履带车打完了所有的子弹开回了山口。奥布莱恩和他的同伴都没有受伤，但车上有许多新的弹坑。他们很肯定炮火是来自山口下那个丛林里的小村子，一支侦察小分队已经被派去摸底了。炮弹不断袭来，石灰不停地掉下来，但我们能做的就是等待。

黄昏时分，一个年轻的美国中尉带着四门重型迫击炮来了。和他一起来的还有一个年轻的英国中尉，一架无线电设备和两个士兵。这些英国人是停在港口的巡洋舰派来的代表。

迫击炮安置在我们的后院，士兵们在旁待命，我们通过无线电和他们联系告知打击目标，他们随时准备开火。

不一会儿侦察队回来了，报告说德国迫击炮就在村子里。那些炮很聪明地藏在许多农舍里，通过屋顶上的洞发射。

我们制定了计划，等天一亮就给德国人展示一下我们增援后的综合火力。首先，用四门迫击炮发射烟雾弹，接着英国朋友们会用他们带来的八挺机枪表示大英帝国的贡献，最后，那辆半履带式装甲车会再次开出，对着任何从村子里逃出来的德国兵射击。而我会趁着晚上偷偷溜出去给自己找一个能俯瞰到村子又有掩护的地方，用照相机拍下我看到的一切。

我紧紧靠在山上等了大半个晚上，疯狂地想念舒斯特堡并且觉得我应该加工资了。

旭日的第一道光芒照亮了我的舞台。那村子就在我身下750码的地方，背后衬托着维苏威火山，一道美丽的浓烟正从火山上升起。我嫉妒维苏威火山。为了不暴露我的藏身之地，我连烟都不敢点。

星期三的下午整个平原比墓地还要静。我能清晰地辨认出位于葡萄园中的几百座农舍，同时觉得他们在那儿也一定能清楚地看到我。每一扇窗都直直地看着我，我试着把身子压低在灌木丛里。我的后背很冷，我恨这美丽的景色。我只想看到舒斯特堡肮脏的墙，而且是从

里面看到它。而在这里，像一张煎饼一样躺在两军中间冷冷的地上，我只有两个选择：要么吓得胃疼，要么吓得背上冒冷汗。

我们的第一枚烟雾弹正中村子的中央。接着迫击炮、英国海军和半履带式装甲车先后向那白烟扔下几百枚炮弹。我把头抬到离地不到三英寸的地方开始拍照，但拍到的都是同一幅画面，我所能做的就是每一张都用上不同的滤光镜。村子里的烟升到空中，此时的维苏威火山在背景中就像是它的兄弟。

炮弹在我头顶飞过，迫击炮呼啸着，士兵们尖叫着，那半履带式装甲车也发出又高又刺耳的嘎吱声。然后德国炮弹开始回应了，嗖嗖地打在离我只有100码的山顶上。我把头埋在树叶里。太阳照得我的背暖暖的，我希望那些声音只是鸟儿在空中飞舞唱歌。

太阳下山时一切又恢复了安静。一层薄薄的黑烟仍然从那些村舍燃烧着的墙上升入空中，而维苏威火山如平常一样冒着烟，好像从未受到过打扰。

晚上我爬回了舒斯特堡，发现李奇微将军和达比中校已经接管了这里。第82空降师已经调到了马约里，对那不勒斯的总攻就在明天早上。

我卷起铺盖对舒斯特堡说再见。半夜我跟着一支英国装甲部队穿过了齐伍兹山口，天亮之前我们已经到了山下的平原。德军在晚上已经撤退了。那些小农舍，曾经让我那么的感到恐惧，现在都站满了欢庆的意大利人。他们给我们提供水果、酒，还有停不下来的唠叨，说他们一辈子都在等我们的到来。

***

我们一路上没遇到任何阻力，停下来的几次只是为了询问前面的道路是否安全，喝上几口酒或者亲吻一个姑娘。到达庞贝的时候，一个士兵开始狂热地赞美起那些古迹墙上肮脏的壁画。于是我们下车，

每人付两个里拉，由两个年迈的意大利导游带着参观了这里的古代遗迹。那些描绘古罗马性爱艺术的美丽壁画很容易被我们这群入侵者理解和欣赏。我们给了导游小费然后再次启程前往那不勒斯。

“舒斯特堡”，1943年9月
美军的观察哨里，士兵们在关注一艘岸边的英国驱逐舰向齐伍兹山口下面的轴心国军队进行炮击

“舒斯特堡”，1943年9月
用餐时间

那不勒斯新的遗迹上画了些不一样的东西。墙上用大号字体写着MORE IL FASCISMO（该死的法西斯主义）和VIVE LOS AMERICANOS（美国人万岁）。这儿的姑娘看起来都脏兮兮的——那不勒斯的水库四星期前就被切断了。

拍摄胜利的照片就像在拍摄一场教堂婚礼新人离开10分钟后的场景。那不勒斯的庆祝仪式非常简短。狂欢用的五彩纸带还在垃圾里闪烁着，但肚子空空的狂欢者早就四散离开，他们已经在猜想明天新郎和新娘会吵得怎么样呢。我脖子上挂着照相机，沿着被遗弃的大街走着，很不开心，但又为不用再拍照而感到高兴。我想，当我回到入住的帕尔科酒店时，我就会感到问心无愧和口渴的。

通向我的酒店的那条狭窄街道被一排沉默的人群挡住了，他们排在一所学校门前。这不是领食物的队伍，因为从学校走出来的人们手里只拿着帽子。我排到队伍的最后，跟着他们走进了学校，看见的是漂亮的花和难闻的尸体。房间里放着20具简陋的棺材，并没有被鲜花完全盖住，而且棺材本身也太小，没法遮住那些孩子们脏脏的脚。这些孩子的年龄应该足够可以和德国人战斗并被他们杀死，但对于儿童棺材来说，他们还是大了一点儿。

那不勒斯，**1943**年**10**月**2**日
沃梅罗（**Vómero**）区的桑纳扎罗学校为**20**名反法西斯小战士举行葬礼

那不勒斯，**1943**年**10**月**2**日
失去孩子的母亲以及其他亲属

就在我们被困在齐伍兹山口的那段日子里，这些那不勒斯的孩子们偷出枪支弹药和德国人战斗了14天。这些孩子们的脚才是对我回到欧洲大陆真正的欢迎，我曾在这片土地上诞生。他们比我一路上遇到的歇斯底里的欢庆人群更真实，我知道这些人群中的许多人在一年前也曾高喊过Duce[4]！

我摘下帽子，拿出相机，把镜头对准那些扑倒在地上的妇女的脸，为她们死去的宝贝拍照，直到这些棺材最后被带走。这是我拍过的关于胜利的最真实的照片，就是这些在这个简单的学校葬礼上拍的照片。

***

我马上又找到了另外一些胜利的照片。回到酒店，克拉克将军的公共关系官正在等着要带我去一个重要的欢庆仪式。这个重要仪式在皇家花园举行，第5军的军部就设在那里。将军的拖车就停在一棵大橡树下，一些年轻的上校正跑来跑去安排着坐椅。其中一个上校建议我站在侧面拍摄将军，这样就能拍到将军帽子上的星星了。很快将军带着他三颗闪亮的星星来了。那不勒斯的主教也来了，穿着紫色的长袍，闪亮的装饰品随着长袍飘荡着。

我站在规定的位置，将军的左侧。将军是个非常和蔼、开心的胜利者，而主教大人，他已经为这个场合和不同的德国将领练习了三年。他们互相笑着握了很长时间的手，就连动作最慢的摄影师都不会错过。

我要给《生活》杂志寄点照片回去，我把那些死了的孩子和将军的胶卷放进了同一个信封里。

***

胜利是令人厌倦的，而街上那些饥饿的那不勒斯人很快也惹得我心烦。我的30岁生日就快到了，我决定舒舒服服庆祝一下。卡普里岛（Capri）就在五英里之外，它一点儿都没受到战争的影响，是美国空军指定的休养中心。而且，克里斯也到了那不勒斯，他觉得作为一个专家级的公共关系官员，应该好好参观一下意大利的首个休养营地。

卡普里岛把我们当成了预示着盎格鲁—撒克逊旅游贸易回归的信鸽。我们根本没法休息。白天整个旅馆的员工都在对着我们热情地练习他们忘了一半的英语，晚上，所有的吉他手都在我们旅馆的窗下唱小夜曲，而且不停地反复唱着同一首歌。它听上去奇怪地熟悉，我跟克里斯打了5美元的赌说这歌的名字叫“好日子又回来了”。

那不勒斯，1943年10月

那不勒斯，**1943**年**10**月**7**日
德军撤离这座城市前，在中央邮局的地下室里安装了一枚重型定时炸弹。
炸弹在一周后爆炸，**100**人丧生，伤者无数

那不勒斯，**1943**年**10**月
德军向北撤退时炸毁了城市的供水系统，居民们只能到盟军的

给水卡车取水

到半夜的时候我们下楼去确认歌曲的名称。不，他们说，这是“祝你生日快乐”。克里斯就用那5美元打发了这群音乐家，而我已经30岁了。

***

第二天早上，新成立的反法西斯旅游协会的主席带我们乘船绕着岛游了一圈，给我们看了那些著名的蓝绿色岩洞。另外，他还给了我们一张同法西斯合作者的名单，要求我们一回去就把他们抓起来。下午，合作者联合会的主席给了我们一箱陈年白兰地。我们接受了这礼物并向反间谍部门告发了给我们礼物的人。

我们决定躲开卡普里岛的政治活动，在意大利人发现他们其实是我们的盟友并对我们涨价之前买些东西。克里斯投资了几百里拉在纪念品上，他的理论是战争可能很快就要结束了，如果芝加哥的姑娘们还想着他的话，这些东西就有用处了。我得找些适合小粉儿的东西。我们找到一家卖服装的小店，柜台后面站着一个可爱的黑头发女孩。她一点儿英语都不会，但她会其他的事而且很愿意提供帮助。我打手势给她展示小粉儿和她身材的细微差别。

要描述小粉儿的发色可不是件容易的事，但一块浅色的珊瑚和一个长着雀斑的意大利小孩帮了我的忙。我们的营业员姑娘飞快地一笑，露出她洁白的牙齿，接着就开始帮我包起丝袜、佛罗伦萨蕾丝做的内衣、彩色的裙子，还有许多女孩子能用的，但我绝想不到的东西。

克里斯站在一角保持中立，不时用同情的目光看着我，又用不同的目光看着营业员姑娘。最后这家小店和我的钱包都筋疲力尽了。她帮我包裹这些东西的时候，我邀请她和我们共进晚餐。她拿起那块粉红色的珊瑚放在我手上，再指指她自己，摇了摇头。一旁的克里斯虽然不懂意大利语，但明白其他所有的事，他挤了过来。他从我的手里

拿过那块珊瑚指着它说道“我，不，不，不”，然后指着那姑娘说“我，是，是，是”。那姑娘不太会说英语，所以也就没法和他争辩。

***

那不勒斯不怎么样。罗马会更好。

在那不勒斯和罗马之间，温斯顿·丘吉尔先生所说的“欧洲柔软的下腹部”像一个怀孕的肚子，装着艰险的群山和配置良好的德国机枪。那些山谷间很快就被医院和墓地填满了。

天开始下雨，烂泥越来越深。我们脚上那双为城市要塞而设计的鞋子饥渴地吸收着水分，每前进一步就会向后滑两步，而我们轻薄的衬衫和裤子也无法抵御寒风和大雨。我们这支全世界装备最好的军队就陷在大山里，看上去根本没在前进。每次费力地前进500码，却好像离罗马越来越远了。

文字记者们被禁止，也不情愿写出这次行动的真实情况。而且，现在的情景用图片比文字更能表达得清楚。就是在这里，比尔·莫尔丁[5]创作出了威利和乔（Willie and Joe）的形象，两个在意大利战斗并幸存下来的普通士兵。也是在这里，我使用我的照相机并喜欢上它。我拖着自己的身躯从一座山到下一座山，从一个散兵坑到下一个散兵坑，拍摄着烂泥、苦难和死亡。

进入12月，我开始攀登陡峭的潘塔努山。第34步兵师在过去的10到15天里试图登上顶峰，并最终比我早一天到达了山顶，一路上的尸体都来不及掩埋。

每隔五码就有一个散兵坑，每个散兵坑里至少有一个阵亡的士兵。在他们尸体的周围，我看见扯下的口袋本图书的封面，被雨水浸得湿透，C号军粮的空罐子，还有字迹模糊的家信。有些士兵在勇敢地跳出散兵坑时被打死，他们的尸体挡住了我的路。他们的血干了，变成铁锈一样的棕色，混杂着飘落在他们身边的秋叶的颜色。

我爬得越高，离死亡就越近。我不能再看了。我跌跌撞撞地爬向山顶，像白痴一样对自己重复着一句话：“我要走在加利福尼亚的阳光底下，穿着白鞋白裤。”我快要得战地记者的神经官能症了。

从11月到圣诞节，第5军前进了不到10英里，在烂泥地里倒是又陷进去了10英寸。我的内衣在军装里面已经变得僵硬。我拍的照片跟这场战争一样悲伤又空洞，而且我不想把它们寄给《生活》杂志。

圣诞节的前两天，我决定和第5军说再见了——我们之间的任务已经完成了。我知道战争不会在意大利决出胜负。兵营里到处在传艾森豪威尔的指挥部将要移回伦敦，而且丘吉尔开辟第二战场的计划不会再拖延很久了。

我决定回那不勒斯，换了我的内衣，然后跟着战争去伦敦。我离开了大山到第45师的师部报到。我跟他们说了再见，并要了辆吉普车把我送回那不勒斯。

***

师部由一连串帐篷遮盖下的泥洞组成。情报处的帐篷出奇的忙碌，工作人员看着两个中士在行动地图上画出蓝的和红的小方块。但我对此不感兴趣，我只想要一辆吉普车。一个上校把我推到地图前，解释说我们的进攻会从侧翼包围卡西诺并打开进入罗马的通道。我说这很有意思，然后向他要吉普车。这位上校表现得有点受伤，并说我会为现在离开而感到后悔的。我回答说我感到后悔的，同时还感到悲伤，更不用提难以置信的肮脏和疲劳了。

那位上校明白了我的意思，于是叫过一个上尉来帮我。上尉看着我，对我嗤之以鼻，然后带我去了他的小帐篷。在那儿他打开一个装满了珍贵物品的军用包，从里面掏出一套新内衣，一件干净的军装，一双鞋子和一瓶苏格兰威士忌。一个勤务兵拿进来三个钢盔的热水。我洗了澡，刮了脸，穿戴整齐，然后他们用威士忌赶走了我最后的一点儿不适。第45师一定非常想让他们的照片登上《生活》杂志。

那天晚上我被送到了第180步兵团的前线指挥所，凌晨4点，我们发起了进攻。

卡西诺（**Cassino**）东北部，潘塔努山（**Mount Pantano**）附近，**1943**年**12**月

摩洛哥第**2**步兵师的一名士兵，这个师大多由来自北非的柏柏尔（**Berber**）士兵和法国军官组成，他们的行动紧密配合美军

韦纳夫罗（**Venafro**），卡西诺附近，**1943**年**12**月
美军第**45**步兵师后方指挥所附近

卡西诺附近，**1943**年**12**月至**1944**年**1**月

卡西诺附近，**1944**年**1**月
一个美国士兵（前景）扛着孩子去一个避难所

夜间的战斗刚开始时并没什么特别。士兵们一个接一个地拿起装备，用最慢的步伐前进。黑暗里你什么都看不见，你只能听见走在你前面的那个家伙靴子发出的声音。每走一步，你的靴子就变得更重，而且恐惧把你的胃挤压成一个小球。你脸上的汗水和清晨的露水混杂在一起，让你想起从前待过的每一间温暖舒适的房间。

到天亮的时候，你已经准备好欢迎任何一个安全的地方，不管它有多不舒服，而且有一种难以克制地欲望让你想坐在看到的第一块大石头后面抽一支烟。但你不是个懦夫，你走过那块石头，虽然心里清楚过会儿就要后悔。

第一缕阳光的出现宣布了预定进攻时间的到来，炮兵部队准时开始打击敌军目标。射出的炮弹对我们是一种安慰，而且它们也的确可能给德国人带来一些损失，但不幸的是，它们也吵醒了德国人。在山顶上的德国中尉戴上眼镜并拿起野战电话，一个德军的炮兵连在我们的队伍中投了一枚炮弹。而根据我们的情报，这个炮兵连根本不该在我们的战斗区域内。

每个人都扑倒在泥里，停止梦想家庭，停止想象那些不切实际的“如果”，“如果”我们不在这儿，或“如果”德国人不在那儿。现在我们的位置离山顶还有2000多码远，待在原地和向前进一样危险。所以每一颗炮弹打来，我们就扑倒在地，接着起来半蹲着前进，直到再次扑倒在地。然后就有人高声叫喊急医务兵，而我们都很肯定自己就会是下一个。

我们到达了最后一个山峰，而山顶就在眼前——只有500码远。我们的炮兵部队正在痛击他们，不应该再有任何德国人还活在那遭炮击的山顶。然而当我们站起来作最后的冲刺时，那些理应死掉的德国兵却开始用机枪和迫击炮对我们开火。

这一次我们可摔得厉害；隔了很长时间都没站起来。我们的排长在和营部通话要求更多的火力和增援。与此同时，德国迫击炮正在有系统地对斜坡上的每一寸土地进行轰炸。

我躺在地上，头躲在一块大石头后面，两侧各躺着一个士兵保护着我。每一次爆炸之后，我就抬起头，对着我前面平躺着的士兵和爆

炸后漂浮着的缕缕细烟拍上一张。在我的头顶，炮弹正渐渐接近我所在的地坑，我不再抬头。一枚炮弹落在离我10码远的地方，另一枚打在我身后的什么地方。我怕得都不赶转头看一看，因为下一枚可能会打得更近。我很小心地用手摸了摸后背，没发现血，只有一块石头和一个爆炸后的弹壳落在我身上。我右侧的中士被一个弹片击中右臂，伤得足以拿一个紫心勋章；我左边的伙计一动不动，他再也不能打开他的圣诞包裹了。现在炮弹落在我们身后很远的地方，我点上了两支烟。那个中士沉重地呼吸着，把急救包递给了我。我帮他包扎好手臂，他看着那伤口说："新年前我就能回到前线。"

黄昏的时候炮火减弱了，中士和我站起来向前冲。我带着一堆不算特别的照片，一大片背后的淤青以及发抖的膝盖向前冲。德国人还在山顶。我知道我要过很长一段时间才能恢复过来，参加下一次进攻的拍摄。

***

那不勒斯并没有改变很多。我们进驻后的三个月，整个城市满是戴着白头盔的精悍的宪兵；"禁止入内"的标记到处都是；供水又恢复了。那不勒斯人一面向美国大兵提供他们的一切，从手表到女儿，一面用从美军那儿偷来的东西做着热闹的生意。应召女郎们在罗马大道上走来走去，头发上沾着DDT的粉末。而维苏威火山正上演着它100年来最盛大的表演，喷出浓浓的黑烟笼罩着整个城市。

比尔·朗，现在掌管着《时代》和《生活》两本杂志，奇迹般地租到了一幢山顶公寓，带浴室而且还有热水——而我到达后花了一整天泡在浴缸里。接着我把所有底片都寄给了杂志社，我起了个标题叫"这是场艰苦的战争"，并要求老板把我转到伦敦去报道对法国的进攻。两星期后，《生活》杂志来电报告诉我说"艰苦战争"的报道正是他们要的东西，杂志会刊登七页长的报道，而且同意我调去伦敦。

我提交申请给军事部门，并开始打点行装。比尔·朗也在他的角落里收拾东西。我拿出给小粉儿买的带蕾丝的丝质睡袍时，他正在收拾

过冬用的衬衣和一双新的战靴。当我提到我已经发电报给小粉儿叫她给我们租下伦敦最豪华的公寓时，他一言不发，只是给我看了一个新式的铁锹，用来挖更好的散兵坑。我犹豫了，然后我扔下给小粉儿的轻薄内衣问他到底是怎么回事。

他带我来到窗口，只见那不勒斯港停满了熟悉的登陆艇。作为一个战地记者，错过进攻就好像你在兴格监狱（Sing Sing）服完五年刑后拒绝和艳星拉纳·特纳（Lana Turner）约会。我喜欢小粉儿多过喜欢特纳——而且五个月的前线生活足以让人神经紧张，但我还是问道："我能继续参加这场好戏吗？"

我那天真的朋友惊呆了："你已经定好了要跟突击队走的。达比中校还等着你和你的装备明天上路呢。"

***

我还没弄清楚我们要从哪儿或怎样开始进攻。第5军只保留了两个疲惫不堪的师和一个营的突击队。但那时我们还相信上头很清楚他们在干什么，我们认定有隐藏得很好的部队正从北非的各个港口上船，准备好加入我们。我们的战争到现在为止在总体战略上还没有问题，我们中很少有人提出疑问，更没有人回答。

我知道在一艘进攻船上等待的感觉是多么的漫长而又单调乏味，所以我带着一箱西班牙白兰地来到达比中校的指挥所。中校到现在还是不喜欢摄影记者，但他好像不讨厌我——而且认为白兰地正派得上用场。

突击队在过去三周里都待在那不勒斯北部的一个小港口里，等待和准备着进攻，而他们大多数人都无法抵御那些垂涎军粮的意大利女孩的进攻。这是战时亲善之举的好时机；中校也不反对："男人不会恋爱，就不会战斗。"

为了误导敌军间谍和多嘴的女人，小伙子们奉令传播他们要回家的谣言。所以我们出发的那天，有上百的意大利姑娘来送别，提醒她们的朋友别忘了寄给她们签证，并收集着剩余的C号军粮。这是个怪诞的场景：士兵们坐在码头上，让人帮他们擦鞋，左手拿着一包军粮，右手则挽着他们甜心的腰。

到中午时分所有人都上了船，我们起航了。达比把我叫去计划室说我们将在午夜登陆安齐奥海滩（Anzio beach），那儿离那不勒斯只有50英里远。这可不太好：我本来期望这是次长途旅行，因为那箱白兰地在黑市上花了我150美元，而我们不可能在12小时里享受完它，可我又不想站在齐颈的水里，一边登陆，一边在头顶举着一箱白兰地。

比尔·朗和我回到舱位，我们让勤务兵拿个瓶塞起子过来。这位勤务兵是个友好的伦敦佬，他看着我们的白兰地，然后提醒我们这是一艘皇家海军的舰船，而皇家海军可从不会缺酒；事实上，我们可以随意买苏格兰威士忌，只要八先令一瓶。这真是在伤口上撒盐啊。我们要了一瓶苏格兰威士忌，各放了两瓶白兰地在包里，把剩下的分给了船上的士兵。

午夜的时候我们下到冲锋艇上，皇家海军毫不费力地把我们送到离海滩40码的齐腰深的水域。

在水里的时候我们没有碰到任何抵抗，20分钟后来自海岸上的枪声也安静了下来。我们这次进攻绝对出其不意，大多数德国兵连裤子都来不及穿上就被我们俘虏了。我们把指挥所设在一个奢华的赌场的地下室里，我打开包，把自己的湿裤子脱了下来。

我包里的那两瓶西班牙白兰地白天的时候给我造成了那么多精神焦虑，现在它们为受到忽视而开始报复，它们从瓶子里流出来，全倒在了我的替换衣服上。我换下浸透海水的裤子，换上浸透白兰地的裤子，结果浑身都散发着醉人的“酒香”，是真的，但我那天晚上可过得不怎么舒服。早上太阳晒干了我的裤子，我也恢复了精神。德国人不是死了，就是被俘虏了。我们在他们的仓库里找到了意大利蒜味香肠、瑞士奶酪、挪威沙丁鱼、丹麦黄油和慕尼黑啤酒。在安齐奥的最初24小时我们对未来充满了希望，这儿离罗马只有25英里，我们预计

不到两周就能到那儿。但后来才发现，这是我们在这该死的海滩上度过的仅有的24个快乐的小时。

公关处征用了一座海滩别墅，我在那儿看到所有的记者都安全而愉快。在等指挥所消息的时间里，我们玩起了扑克。我们能看到外面成群的船只稳稳地入港，卸下士兵和武器。玩扑克的间隙我起身透过窗拍了些照片。安齐奥到目前为止还是我最快乐的任务。

扑克正玩到一半，我们的防空炮火开始发射了。我立刻冲到了窗边，看见24架德国轰炸机正从我们别墅的上空飞过，把炸弹扔向那些正在卸载的船只。我调准焦距，拍到了一张一艘货船在200码外爆炸的完美照片。

轰炸机飞走了，我回去继续玩扑克，一边说着我刚才拍到了一张多棒的照片。克拉克·李不耐烦地指着手里的牌说："玩扑克的时候你就不能不说那些行话吗？"

我看了看手里的牌，只有两张5，这可不算好牌。但我讨厌克拉克对我职业的蔑视态度，于是押上了100美元，希望他们没人敢跟。

美联社的唐·怀特黑德看了看他手里的牌，然后看着我的脸："你这个匈牙利骗子，"他说，"你手里没什么大牌，我押200。"

现在轮到克拉克了，他说："我不在乎跟不跟风，但我要看看谁在吓唬人。"他也押了，把他所有的钱都推到了桌子中间。

这看上去像是一次可以结束扑克游戏的牌局。我们都跟了注，开始要牌。怀特黑德说他的牌正好，克拉克·李要了一张牌，我要了三张牌，很显然我的两张5没什么机会。我们都已经押上了所有的钱，所以我们就开牌了。怀特黑德是一副顺子，但克拉克·李是一副同花。怀特黑德嘟囔了一下，克拉克把手伸向桌上的钱。

我没特别去看手里的牌，只是把它们一下子都翻了过来。前两张是5；第三张还是一张幸运的5；第四张是一个3；而决定性的第五张牌，又是一张5——四张5。

但这是我在这场战争里赢的最后一局牌。这副牌赢的方式和我们轻松登陆安齐奥一样都是一个错误。

***

在安齐奥的第五天，我们得知在很长一段时间里我们都不可能去罗马，就连能守住第一天拿下的这一小块地方都已经很幸运了。德军在人数上超过我们，而且我们的据点没有一寸土地逃得过他们的监视和扔过来的炮弹。

记者们都转移到了新闻别墅的地下室，而且在决定出去冒险之前都考虑再三。我每次坐上吉普车都会把铺盖卷放在两腿之间。我想如果现在——就在我的伦敦假期开始之前——被击中的话，那他们最好把我的头打掉。

派去伦敦的命令还在我的兜里，而且每天我都决定第二天就走。

在这受诅咒的据点没什么新照片可拍，每天都有消息传来说我们最好的士兵在前一晚牺牲了。我们不赌博，我们不喝酒，我们不刮胡子，我们也不发报道，我们就像士兵们一样，只是在等待炮弹或是春天的到来。

2月底，我收到克里斯的消息。第9空运司令部转移到了伦敦，他在那不勒斯为我安排了一架飞机。

我搭乘一艘运送伤员的船离开了安齐奥——我是那一船重伤员中唯一一个没有受伤的人。

卡西诺附近，莫斯科索山谷（**Moscoso**），**1944**年**1**月**4**日
在大山里逃亡

[1] Bataan，巴丹半岛位于菲律宾吕宋岛，二战期间（1942年4月10日至15日）日军在此地区命已投降的美菲联军徒步转移，在途中对战俘施以暴行，史称“巴丹死亡行军”。——编注

[2] D-Day。指盟军在西欧发起反攻的日子。——编注

[3] Oran，阿尔及利亚西北部港市。——译注

[4] 领袖，首领。意大利法西斯统治时期对墨索里尼的称呼。——译注

[5] Bill Mauldin，美国连环漫画家，以二战中前线士兵生活为创作题材，作品有《在前线》等。——译注

八

飞机起飞后绕那不勒斯飞了一圈。从1000英尺的高空看，这座城市又显露出它的美丽，而且战争开始隐退在远处。我们飞过了萨莱诺，可以看见那些被击沉的战舰的桅杆戳在水面上。从空中看，西西里的新废墟跟2000年前的阿格里真托的遗址并没什么不同。

这些仅仅在六个月前还是封面头条的地方现在都成了草场，地上都布满了弹坑。重寻我们军队走过的路就像在一部电影完成两周后参观它的拍摄场地——一些道具还在。至于海洋，它可是一个讳莫如深的取景地，因为那里的道具现在都安静地躺在水下。

我们把北非海岸抛在身后，把过去的三场战役放在一边，也不愿谈即将到来的新战役。克里斯和我在讨论我们将如何度过到伦敦后的第一个24小时。我预计飞机在中午前到达伦敦。我要在小粉儿为我们租的豪华公寓里给她一个大大的惊喜。在那儿，我坐在浴缸里洗澡，她会为我准备着由新鲜鸡蛋、果酱和吐司组成的早餐。之后，我会穿上深蓝色西装和白衬衫，而她将绾起头发穿上她最好的晚装。我们在布莱斯廷用晚餐，叫上一瓶1928年产的克鲁格酒（Krug）。然后我们会去“椰林小道”酒吧，克里斯可以在那儿和我们碰面并可以和小粉儿跳上两支舞。

克里斯听了我的安排后说粉红头一定会有个女伴。我向他保证粉红头有成打的女朋友，他肯定不会有问题。

我们在晚上7点到达伦敦。小粉儿为我们租的公寓是贝尔格雷夫广场（Belgrave Square）最好的房子，大堂的黑色公告牌上用白色字体写着房客的名字。底层住的是某个贵族遗孀；某某爵士和某空军元帅占据了第二第三层；西班牙法西斯独裁政府的大使住在第四层，一位医生住在第五层，第六层是一位上校。在所有这些人上面是卡帕和小粉儿的顶层公寓。

克里斯和我乘电梯来到了顶层。我把钥匙塞进锁孔，开门的时候铃响了三下。厅里面空无一人，但有一盏灯亮着，一间房间里传来有人走动的声音。一个挺着大肚子的女子出现在过道里，她很年轻，有着漂亮脸蛋和浅棕色的头发，而她的孩子可能已经过了预产期。

克里斯有点尴尬，“你为什么不告诉我这个？”他问我。

那女子看了看我们两个，然后转向我说：“你一定是卡帕。我是莫娜·克兰，是伊莱恩的朋友。”

“我不是跟你说过，”我对克里斯说，“小粉儿一定有个朋友？”我对莫娜说很高兴见到她。“小粉儿在哪？”我想知道。

她犹豫了一下，“她的阑尾炎来得比你快，”她说，看到我的脸色后她又马上接着说道，“但她现在一切都好。”她解释说小粉儿在过去四周里一直在等我，她把手术的日子一拖再拖。但是昨晚，她的阑尾穿孔了，不得不赶去医院。“她已经可以和我通电话了，”她安抚我说，“但我觉得你最好还是等到明天早上再去看她，她现在不能太激动。”

那一晚我和克里斯在最近的酒吧里度过。晚上，躺在我们那张硕大的路易十四式床上，我睁着眼无法入睡，而克里斯则在我身边愉快地打着呼噜。

第二天一早，我出去买了各式各样的花，捧在手里满满的一大捧，就这样去了医院。一个小护士在小粉儿的病房前接待了我：“我真高兴你到了，帕克先生。你的妻子在麻醉过程中一直在喊你。”

一个苍白的粉红的头在白色的枕头上轻声说道：“请转过去，我的卡帕。”我转过身对着墙，直到她说“现在”。

那个粉红色的头现在有了眼睛、眼睫毛和嘴唇，房间里充满了琶音香水的味道。她的睫毛膏早就湿润了，“我等得你好辛苦……”她的眼睛很快干了，真正的小粉儿开始说话，“我肚子上的伤口像洛林十字[1]一样——很漂亮，但很快就会消失。”

我终于开始说话，我向她保证我会珍视这个机会。医生走了进来和我握手，称呼我帕克先生。我让他还是叫我的绰号，卡帕。他带我来到走廊里，叮嘱我必须非常小心，因为她的手术已经拖了太久了。我感到非常难受。

医生走后，一位和蔼的女士走进来，走到我面前。“我是伊莱恩的母亲，你这个臭小子。”我们被允许待得久一些，并进行了非常愉快的家庭谈话。

***

1944年5月，伦敦正陷入反攻欧洲的狂热。城里到处都是同盟国各国的军服，威士忌在酒吧里都很少见。废墟中唯一的避风港是一个叫“小法国人俱乐部”的地方，这是由一个怀有法国情结的英国知识女性创建的。“自由法国”是盟军里报酬最少，但最爱喝酒的部队，而小法国人俱乐部只收最低的饮料费用。另外，那里还能奇迹般地供应苏格兰威士忌。欧文·肖和比尔·萨罗扬两人都是带着美军二等兵军衔的知识分子，他们令那位女士相信他们对法国怀有强烈的感情，从而被接纳到这个小圈子里。他们抢滩自由法国领地成功的消息很快传到了其他饥渴的知识分子耳中，于是渗透活动开始了。由于我也在寻求同情和苏格兰威士忌，他们建议我试试看加入这个俱乐部。那时美国会员的名额早就满了，但我还是想办法挤了进去，我是以“自由匈牙利人”的身份加入的。

那是我伦敦假期的第二晚。凌晨3点，我回到贝尔格莱维亚区（Belgravian）的豪华公寓。我们的客人，莫娜，还醒着。她的清醒程度让我立刻意识到这幢房子里随时都可能有第二位客人降生。我马上把她送到产科医院，莫娜的状况是如此明显，他们二话没说就接纳了她，而我被送到了未来父亲的等待区域。一个穿着美国军装的未来爸爸在伦敦还很少见，所有忧虑中的英国父亲都暂时忘了他们自己而拥向我，安慰我说一切都会好的。

11点，一个护士进来宣布："克兰先生，你现在是个漂亮男孩的父亲了。"

***

克里斯刚从英格兰中部回来休24小时的短假，第9空运司令部就驻扎在那儿。他很喜欢克兰先生的小男孩，然后我们去了小粉儿的医院，他在那儿又很喜欢帕克先生的粉红姑娘。晚上我带他去小法国人俱乐部，他在那儿成了一个出色的说书人，向大家讲了帕克先生和克兰先生的故事，把我描述成了《化身博士》里的杰基尔医生和海德先生——由阿博特和科斯特洛扮演。第二天，那些在国外的美国人为了表示他们对这个故事的欣赏，把莫娜和小粉儿的病房塞满了鲜花和可兑换的军队配给——当然还有源源不断的慰问者。

***

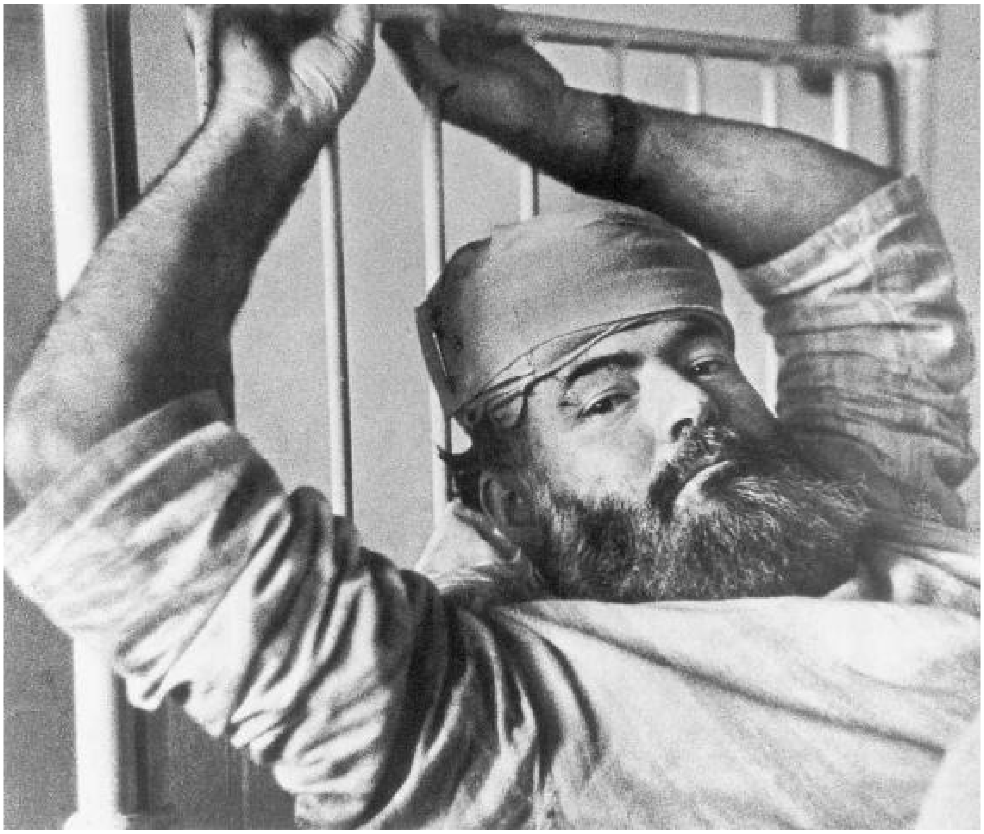
反攻的谣传和重要人物到访的消息每天都在增加。欧内斯特·海明威，躲在一把棕灰色胡子后面也来了，他是最后一批加入小法国人俱乐部中的一个。他的眼睛因受伤而导致视力不好，但我还是很高兴见到他。我们的友情要从很远的好日子算起，我们最初认识是在1937年的西班牙，我们都属于拥护共和政府的阵营，那时我还是个自由摄影师，而他是个非常出名的作家。他的绰号叫"老爹"，而我也很快就认他做干爸爸。在那段时期，他很多次履行了父亲的责任，现在他很高兴看到他的干儿子并不缺现金。为了证明我对他的热爱和现在的富足，我决定在我那没什么用但很贵的公寓给他开一个派对。

我把这主意跟小粉儿说了，她同意了，但条件是我要利用这个机会帮她偷带一点儿香槟进来。她透露在她的衣柜里藏着10瓶苏格兰威

士忌和8瓶杜松子酒，这些都是她在我离开的10个月里用她的酒类配给一点一点存下来的。

苏格兰威士忌和杜松子酒都是根据民法严格配给的，但白兰地和香槟很容易买到，30块一瓶。到开派对的那天，我买了一个金鱼缸，一箱香槟，一些白兰地，还有半打新鲜桃子。我把桃子浸在白兰地里，再把香槟浇在上面，一切准备就绪。

免费烈酒和海明威先生的魅力被证明是无法抵御的，所有为了反攻欧洲大陆而来到伦敦的人都来了，他们喝苏格兰威士忌，也喝香槟，还有白兰地和杜松子酒。



伦敦，**1944**年**5**月
海明威在医院中养伤

我的特别嘉宾坐在一个角落里和我的一个医生朋友谈论着良性肿瘤和须疮，而正是后者让他不得不留起了胡子。

凌晨4点，我们已经吃到了桃子，酒瓶空了，金鱼缸也喝干了，客人们开始慢慢散去。那个医生提出可以开车带海明威回酒店。我吃了桃子，然后上床睡觉。

早上7点，电话响了。是医院打来的，他们说有一位海明威先生出了点事，让我马上到急诊室去一趟。在那儿的手术台上，我看到了215磅重的“老爹”，他的头撞开了口子，胡子上满是鲜血。医生们正准备给他上麻醉来缝合他的头。“老爹”很有礼貌地感谢了我的派对，并要我去照看那位医生朋友，他开车撞进了一个水箱，一定也伤得很重。同时我得通知“老爹”在美国的孩子们，叫他们不要去管报纸上说什么，爸爸伤得并不重。缝了48针之后，“老爹”的头看上去比新的还好。

在急诊室里，人们听到我叫他“老爹”，于是我就成了卡帕·海明威先生。

***

现在到了5月底。英格兰的太阳很热，进攻一拖再拖，医院也已经不好玩了。我爱小粉儿，但我现在想要回到战争中去，等我再回来的时候，她可以在车站等我。我痛恨去医院，我也痛恨总在一个城市里打转，而她却被鲜花和护士关着禁闭。小粉儿比我更痛恨这一切。

最后，她终于被医院释放了，条件是她要在一所疗养院里待上至少两星期。那个疗养院位于阿斯科特（Ascot），距伦敦30英里，由圣玛丽会的修女们管理。

我扶着小粉儿坐进那辆租来的车子，叫司机去阿斯科特。“贝尔格雷夫广场26号，”小粉儿说道。我重复了一遍：“请去阿斯科特。”小粉

儿说："你没有权力……这是我的肚子。"这是她的肚子，但由不得她来选。

离开了伦敦后，田地一片翠绿，我们撞上了春天。"只要两个星期，"我说。

"我一天都不会原谅你。"

修女们很和蔼，她的房间很舒服，从窗口看出去的风景也很漂亮。但我必须回伦敦去了。

小法国俱乐部很没劲，贝尔格雷夫简直恐怖，我一点儿都不开心。我最后一次去疗养院，看见小粉儿在花园里散步，她的裙子又和她的腰配上了，她的腿看上去很漂亮，除了走起来有点儿跌跌撞撞，到后天她就可以回家了。我们一起走回她的房间，一位修女给我们上了茶。喝茶时我告诉她一瓶最好的香槟已经冰在冰箱里。修女回来拿托盘，对我说探访时间已经到了。我穿着军装，而小粉儿桌子上的报纸写着：希特勒说周日进攻。修女拿起托盘，走向房门。她头也不回地说："如果天黑以后再离开，没人会注意到你。"

***

几百名战地记者中，只有几十个被选中跟随首批进攻部队。他们中有四个摄影记者，我是其中之一。

公关处给我们这些被选中的少数人开了个会，通知从现在开始我们的装备必须时刻打好包，每一次离开自己公寓的时间都不能超过一小时。

我不可能再去阿斯科特了。

我要的东西都有了，但我还是决定为进攻作一次小小的采购。我在博柏利（Burberrys）买了英军专用雨衣，在登喜路（Dunhill）买了

一个银质随身酒壶。我准备好了。

小粉儿要回来的那一天早上，一位公关处的少尉把我叫醒，说他会帮我拿装备。我不准对任何人说什么，也不准留条子。但我的租期到了，他让我在一张空白支票上签上名，把它压在梳妆台上的一瓶琶音香水下面。我觉得小粉儿会理解的。

伦敦，1944年5月
小粉儿掀开海明威的睡袍

---

[1] Croix de Lorraine，两横一竖，两横上短下长。——译注

九
1944年 夏

一年一度，通常在4月的某天，每一个本分的犹太家庭都要庆祝逾越节（Passover），这是犹太人的感恩节。逾越节的庆祝活动沿着著名的感恩节路线前进，两者唯一的不同在于逾越节大餐包括各类美食，还有火鸡，旧世界的孩子们比新世界的孩子们更容易吃到恶心。

当晚餐不可挽回地结束时，父亲会松开皮带，点上一支五厘米长的雪茄。当此重要时刻，最小的儿子——我曾经担当此任多年——要走上前用庄严的希伯来语问父亲。他问道："今天与其他日子有什么不同？"然后父亲开始热情而有兴味地讲起故事，几千年前的埃及，毁灭天使是如何放过了上帝子民的初生子，之后摩西又是如何带领他们足不沾水地穿越红海。

1944年6月6日，一群基督徒和犹太人穿越英吉利海峡，将他们湿透的脚踩上了诺曼底那片叫做"简易红"（Easy Red）的沙滩。他们应该——一年一度，就在那个日子——拥有一个"穿越节"（Crossover Day）。他们的孩子，在吃完一罐C号军粮后，会问他们的父亲："今天和其他日子有什么不同？"而我要讲的故事可能是这样的：

所有命中注定要在那个法国海滩度过春天的人都首先集合在英格兰东南海岸巨大的军营里。这些军营周围围着带倒刺的铁丝网，只要你一进门，你就已经走在穿越英吉利海峡的路上了。

在军营里，我们为即将开始的旅程做着准备。我们必须把我们合法的美元和英镑纸币换成印在薄纸上的法郎。我们收到一张列着上百种物品的单子，都是1944年夏天那些海滩上穿着讲究的游客们可能会穿戴的。另外，我们还得到一本小册子告诉我们如何同当地人对话及处理关系。在法语里有一些有用的表达方式："Bonjour, monsieur, nous sommes les amis améicains."这是同男人讲话时用的；"Bonjour,

mademoiselle, voulez-vous faire une promenade avec moi？”[1]这是碰到姑娘时用的。第一句的意思是“先生，我们是朋友（别开枪）”，而另一句则可以代表任何意思。

书里还有许多其他内容建议我们如何同另外一些当地的外国人打交道，这些人——出于某种原因——我们会在海滩上遇到不少。这些内容包括简单的德语短句如“只要无条件投降，可以保证提供雪茄、热水澡及各种舒适待遇”。说实话，读这本书让人觉得前景一片美好。

我们的每件衣服都必须防毒气，防水，还要根据将要登陆的地貌的颜色画上迷彩。经过这样的准备，我们已经一切就绪，等待叫做“D”的那一天。

我们都很害怕一种叫做“水陆两栖”的怪病。加入水陆两栖部队对我们来说只意味着一件事：那就是在痛苦地出现在海滩上之前我们必须先痛苦地待在水里，没有例外。唯一既是水陆两栖又很开心的东西叫做鳄鱼。“水陆两栖”的痛苦有不同的程度，那些安排在第一批到达海滩的人程度最深。

***

韦茅斯（Weymouth）港口正赶上了好时光。战舰、兵船、货船和冲锋艇都混杂在一起，在它们的上空漂浮着由几百个像银色小飞艇似的气球组成的防空气球阻拦网。那些即将去法国旅游的士兵们正躺在舰船甲板上晒日光浴，懒散地看着那些巨型玩具升上天空。对于乐观主义者来说，这儿的每样东西看上去都像是一件新式秘密武器，特别是从远处看。

我所在的船是美国海军的“钱斯”号（U.S.S. Chase），船上的人分成三类：计划者、赌徒，以及写最后家书的人。赌徒们都在上层船舱，簇拥在一对小骰子周围，往地毯上扔出上千美金；那些写最后的家书者躲在角落里，在纸上写下美丽的句子，把心爱的手枪留给弟弟们，现金全给家里；而计划者们都在船舱底层的健身房里，躺在一张

橡皮毯周围，上面放着法国海岸的每幢房子、每棵树的模型。连排长们在橡皮村庄中找出一条路来，在橡皮树后面和地上的橡皮壕沟里寻找掩护。

我们还有每艘船的模型，墙的较低处标着特定区域和海滩的名字："福克斯·格林""简易红"以及其他，都是奥马哈滩（Omaha）的一部分。海军指挥官和他的参谋们也加入了健身房，他们推着那些小船让它们抵达墙上画的海滩。他们推得非常专业。说实话，我看这些挂满勋章的绅士们在木板上演示的次数越多，对未来的信心就越足。

我注意健身房里的进程并非完全出于礼貌。"钱斯"号是一艘母船，它带着许多登陆艇，这些登陆艇将在离法国海岸10英里处放出。我将必须做出决定，坐上其中一艘，然后在海岸上找一棵橡皮树藏起来。这就好像在比赛开始前10分钟看着那些赛马，5分钟后就必须下注了。

一方面，B连的目标看上去很有意思，而且跟着他们好像也比较安全。但另一方面，我跟E连很熟，在西西里我跟着他们拍到的故事是我在这场战争中最好的报道。正当我为在B连和E连中选哪一个而犹豫不决时，第1师第16步兵团进攻部队的指挥官泰勒上校向我透露团部将紧跟在第一批步兵后面。如果我跟着他，就不会错过战斗，而且我这样也更安全一点儿。这听上去像是个真正的优待——一个双倍钱数的赌注——一赔二赌我到晚上还活着。

美国海岸警卫队运输舰“塞缪尔·钱斯”号，从英国韦茅斯港起航

1944年**6**月**1**日**—5**日

军官们研究反攻日登陆的细节，用模型来代表了一块代号为“奥马哈”的诺曼底海滩

如果此时我的儿子打断我，问："战地记者和其他穿军装的人有什么不同？"我会说战地记者能得到更多美酒、更多姑娘、更好的报酬，以及比士兵更多的自由。但在游戏的这个阶段，能够自由选择进攻地点，并被允许做一个懦夫且不被处决，这是对战地记者的折磨。战地记者的赌注——他的生命——就在他自己手里，他可以把它押在这匹马或那匹马上，也可以在最后一刻把赌注放回口袋。

我是个赌徒。所以我决定跟随E连在第一批冲上去。

一旦决定了跟随第一批进攻部队，我就开始让自己相信这次进攻将是一次唾手可得的胜利，而那些所谓的"不可穿越的西线"只不过是德国人的宣传。我走到甲板上好好看了一眼正在消失的英国海岸线。那个渐离渐远的岛屿散发出暗绿色的光芒，瞬间击中我内心的柔软之处，于是我也加入了写信者的队伍。我把滑雪靴留给了弟弟，母亲可以邀请某个英国人和她一起住，但这想法让我觉得恶心，因此我把它折起来，塞在了前胸的口袋里，从没寄出过它。

现在我加入了第三种人。凌晨2点，船上的扩音器打断了我们的扑克。我们把钱装进防水的钱袋里，扩音器正残酷地提醒我们"那件事"即将开始了。

他们帮我搞了个防毒面具，一副可充气的救生圈，一把铁锹，以及一些其他的装备，我把那件非常昂贵的博柏利雨衣卷搭在手臂上。我是最优雅的入侵者。

***

进攻前的早餐于凌晨3点开始供应。"钱斯"号的炊事兵小伙子穿着一尘不染的白色制服，以一种不同寻常的热情和礼貌为我们提供热蛋糕、香肠、鸡蛋和咖啡。但我们进攻前的胃口都被其他事情占据了，所以大多数美食都留在了盘子里。

凌晨4点，我们在甲板上集合。登陆艇在升降机上摇摆，准备好下放到水里。2000个人站在一片绝对的寂静里，等待着第一抹阳光；不管他们在想什么，这都像是某种祈祷。

我也安静地站着，脑子里想着各种东西：绿色的田野，粉色的云彩，吃草的羊群，所有的好时光，想得最多的是拍到今天最好的照片。我们没有人感到不耐烦，我们不会介意在黑暗里站很长时间。但太阳不知道今天与其他日子的不同，依然照常升起。第一批士兵摸索着登上登陆艇，然后，就像乘慢速电梯一样，我们降到海上。海浪汹涌，登陆艇还没离开母船我们就已经被打湿了。很显然，艾森豪威尔将军将不会带领他的部队干着脚，或者干着其他部位穿越英吉利海峡。

不一会儿，人们开始呕吐。但这次进攻准备得非常充分，船上准备好了小纸袋给呕吐的人使用。不久呕吐的情况就少了下去。我有种感觉，今天会成为以后所有D日的D日。

诺曼底的海岸离我们还有几英里远的时候，我们听到一记明白无误的钝响。我们忽地弯下身躲在登陆艇的底部，不再看正在靠近的海岸线。第一艘登陆艇已经把士兵载到了海滩，现在正经过我们的船，开回“钱斯”号，那个黑人水手长给我们一个快乐的笑脸，并打出胜利的V型手势。现在的气氛很轻松，可以开始拍照了。我把我的康泰时照相机从防水油布里拿出来。我们登陆艇的平底碰上了法国的土地，水手长放下登陆艇前部的铁挡板。在那些从水里戳出来的奇形怪状的铁制鹿砦中间，是一线被烟雾笼罩的土地——那就是我们的欧洲，“简易红”海滩。

我美丽的法国看上去色彩暗淡而令人生厌，再加上一架德国机枪对着登陆艇狂扫子弹，彻底毁了我的回归。我们登陆艇上的士兵蹚着水前进，他们站在齐腰深的海水里，手持上膛的步枪，背景是反登陆障碍物和冒烟的海滩——这一切对摄影师而言都足够好了。我在跳板上停了片刻，准备拍摄我关于进攻的第一张真正的照片。水手长急着想赶快离开这里，他错把我要拍照的企图当成了犹豫不前，就瞄准我的背后踹了一脚帮我做了决定。水很冷，海滩还有100多码远。子弹在我周围的水里打出一串洞，我冲向最近的障碍物。一个士兵和我同时到那儿，我们一起躲在了那后面。他撕掉步枪上的防水油布，不做太

多瞄准就对着烟雾中的海滩开始射击，而步枪的射击声给了他足够的勇气继续前进，他把那障碍留给了我。现在我的地盘空出了一英尺，我感到可以安全拍摄那些和我一样躲着的士兵们。

登陆诺曼底奥马哈滩，1944年6月6日
反攻日的早上，美军跨进登陆艇，驶向滩头阵地

天还很早，光线也很灰暗，不是很适合拍出好照片，但灰色的水面和灰色的天空反衬出人们在希特勒智囊团设计的超现实主义障碍物中东躲西藏，效果非常好。

我拍完了照片，裤子里的海水冰凉。我不太情愿地试图离开我的反登陆障碍物，但每一次都被子弹逼了回来。在我前面50码的地方，我们的一辆还未完全烧着的两栖坦克矗在水中，正好给我提供了下一个掩护。我估摸了一下现在的情况，手臂上那件优雅的雨衣沉了些，在将来也没什么用处，于是我扔下它向坦克冲去。我在漂浮的尸体中冲到了它旁边，停下又拍了一些照片，然后壮起胆子向海滩作最后的冲刺。

现在德国人搬出了全副家当，离海滩的最后25码被子弹和炮弹封锁得密不透风。我只能留在坦克后面，不断重复以前西班牙内战时期的一句话：“Es una cosa muy seria. Es una cosa muy seria （这是一项非常严肃的事业）。”

诺曼底海岸，**1944**年**6**月**6**日
在反攻日第一批登陆的美军士兵

奥马哈滩，1944年6月6日

奥马哈滩，1944年6月6日

此时海潮涨了起来，现在水已经漫到我胸前口袋里的家书了。在最后两个伙计的肉体掩护下，我终于到达了海滩。我扑倒在地，嘴唇碰到了法国的土地，不过我可没有想亲它。

德国人还有足够的弹药，而我热切地希望自己现在能躲到地底下过会儿再出来。但是相反的机会却越来越大。我把头侧向一边，发现自己和昨晚一起玩扑克的一位中尉正脸对脸。他问我知道他看见了什么，我说不知道，而且我觉得有我的头挡在眼前他也看不见什么。“让我告诉你我看见了什么，”他轻声说，“我看见我妈站在门廊上，手里挥着我的保险单。”

***

滨海圣洛朗（St. Laurent-sur-Mer）过去曾是个供法国教师度假的单调、廉价的度假胜地。现在，1944年6月6日，它是世界上最丑陋的海滩。我们被海水和恐惧折腾得筋疲力尽，平躺在大海和带刺的铁丝网之间的一小块湿地上。海滩的倾斜角度给我们提供了某种掩护，只要我们平躺着，机枪和步枪的子弹就打不到我们，但海潮却把我们推向铁丝网，而德军的机枪就在那儿等着。我爬向我的朋友拉里，他是我们团的爱尔兰随军牧师，比任何外行都更会对《圣经》宣誓。他对我吼道：“你这该死的半个法国佬！如果你不喜欢这儿，干吗还要回来？”受到了宗教的安慰，我拿出第二架康泰时，开始头也不抬地拍照。

从空中往下看，“简易红”一定像罐打开的沙丁鱼罐头。从一条沙丁鱼的角度来拍摄，我的照片的前景充满了湿的靴子和涨绿的脸。靴子和脸的上面弥漫着榴霰弹的浓烟；烧坏的坦克和沉没的登陆艇构成了照片的背景。拉里有一根儿没打湿烟。我从屁股口袋里拿出我的银酒壶递给拉里，他把头扭向一边从嘴角喝了一口，把酒壶还给我之前，他把它递给了我的另一个伙计，那个犹太医务兵，他成功地模仿了拉里的喝酒技术。同样，我的嘴角对我也很管用。

接下来的迫击炮弹打在铁丝网和大海之间，它的每一个弹片都能找到一具尸体。我们的爱尔兰牧师和犹太医生是第一批从“简易红”海滩上站立起来的人，我也拍了照。下一发炮弹打得更近了，我不敢把眼睛从康泰时的取景器上移开，只顾疯狂地一张接一张地拍摄。半分钟之后，我的照相机卡住了——胶卷用完了。我到包里去拿新的胶卷，还没等把胶卷放进照相机里，我潮湿、颤抖的双手已经把胶卷弄坏了。

我停了一会儿……接着我就感觉很差。空相机在我手中颤抖。一种新的恐惧从脚趾到发尖震颤着我的身体，扭曲着我的脸。我解下身上的铁锹想要挖一个洞，铁锹击中沙下面的石头，我把它一把扔掉。我身边的人们一动不动地躺着。只有海岸线上的死尸随着潮水翻腾着。一艘步兵登陆艇面对着炮火而来，头盔上印着红十字的医务兵从船上涌出。我什么也没想，也没做什么决定，只是站起来向那艘船奔去。我跨进海水里，在两具尸体之间，海水漫到了我的脖子。汹涌的潮水打在我身上，每一个浪头都刮在我头盔下的脸上。我把照相机高举过头，突然间我意识到我在逃跑。我想回头但却无法面对海滩，我对自己说：“我只是到船上去擦干净手。”

我奔到了船边，最后一批医务兵正从船里出来。我爬上了船，到甲板上的时候吓了一跳，周围到处是羽毛。我想：“这是怎么回事？有人在杀鸡？”然后我看见船的上层结构都被炸掉了，那些羽毛是被炸死的士兵身上穿的木丝棉夹克里的填充物。船长在哭，他的大副被炸死了，血溅得他浑身上下一团糟。

我们的船正在倾斜，于是我们慢慢驶离了海滩，试图在沉没之前到达母船。我走到轮机房，擦干手，往两个照相机里都装上新胶卷。我再次走上甲板，及时给被烟雾笼罩的海滩拍了最后一张照片，然后又给在甲板上输血的船员拍了一些照片。一艘登陆艇开到我们边上，把我们从这艘沉船上接下来。在汹涌的海上转移重伤员是件难事，我不再拍照，开始忙着抬担架。那艘登陆艇把我们送到了“钱斯”号上，就是我六小时前离开的那艘船。“钱斯”号上，第16步兵师的最后一批士兵被放到水里，但甲板上早就满是回来的伤员和尸体。

这是我回到海滩最后的机会，但我没有回去。凌晨3点穿着白制服、戴着白手套给我们提供咖啡的炊事兵现在满身是血，正忙着把死

者缝进白色的粗布袋里。水兵们正在从旁边正要沉没的登陆艇上举起担架。我开始拍照，接着眼前的事物开始变得模糊起来……

***

我在铺位上醒来，赤裸的身体上盖着一条粗毯子，脖子上挂着一张纸片，上面写着："疲劳病例。没有身份识别牌。"相机包放在桌上，我想起我是谁了。

第二个床铺上躺着另一个裸体的年轻人，双眼盯着天花板。他脖子上的纸片只写着"疲劳病例"。他说："我是个懦夫。"他是在第一批步兵之前出击的10辆水陆两栖坦克中唯一的幸存者，所有这些坦克都沉到了海里。他说他本该留在海滩上的。我告诉他我本来也应该留在海滩上的。

发动机隆隆响着；我们的船正在回英国的路上。整个晚上那个坦克兵和我都敲打着胸口，坚持说对方是没错的，唯一的懦夫就是自己。

***

早上我们停靠进韦茅斯港。20多个未被允许随军出发，充满渴望的记者在码头上等着我们，想要从那些到过滩头阵地的士兵那里拿到第一手的个人经历。我听说另外那个被分配到奥马哈滩的摄影记者在两小时前回来了，他从没离开过他的船，从没到过海滩。他现在正在回伦敦的路上，带着他了不起的独家报道。

我被当成了英雄，受到邀请坐飞机回伦敦去广播我的战地经历。但我对那一晚仍然记忆犹新，我拒绝了这邀请。我把胶卷放进新闻

包，换了衣服，几小时后乘坐第一艘去海滩的船回到了那里。

七天后，我得知我在“简易红”拍摄的照片是关于这场进攻最好的报道。但在伦敦办公室看到这些照片之前，那个激动的暗房助手在烘干底片的时候过度加热，致使感光乳剂熔化而损坏了底片。总共106张底片里，只有8张被救了回来。在这些受热而模糊的照片底下配的文字说明写道：卡帕的手抖得厉害。

奥马哈滩，**1944**年**6**月**6**日
抢救第一批登陆伤员的医疗艇

奥马哈滩，美国海军“亨里柯”号（USS Henrico）上，1944年6月6日
在第一批登陆中阵亡的士兵遗体

---

[1] “*Bonjour, mademoiselle, voulez-vous faire une promenade avec moi ?* ”，这句话的字面意思是：“您好，小姐，您可以同我散个步吗？”
——编者

十

那晚回到海滩，我在诺曼底的一个农场的谷仓里找到了我的同事们，他们在那儿建起了在法国的第一个媒体营。围着几支烧了一半的蜡烛，他们蹲在稻草上，喝着一种装在一个加仑桶里的黄色液体，把一台关上的打字机当成桌子。

这是D日后的第二天，我们喝的饮料是一种诺曼底苹果酒，叫做卡尔瓦多斯（Calvados）。而这个派对是为了纪念我而举办的法国式祭奠活动。有一位中士报告说看见我的尸体漂浮在海上，照相机挂在脖子上。在失踪48小时之后，我的死亡成为官方消息，审查机关刚刚发布了我的讣告。所以现在，我那饥渴的灵魂突然回复肉身让我的朋友们为他们浪费的伤感而感到恶心，于是他们就推荐我喝了卡尔瓦多斯。

奥马哈滩，1944年6月

几个法国渔民看着反攻日登陆行动中阵亡士兵的遗体。天空中可以看见防空气球飘浮在登陆区域上空，它们用来迷惑敌军飞机并阻止其低飞

***

我们的据点太小，无法容纳20万名带着卡尔瓦多斯的入侵者。到我们准备进攻瑟堡（Cherbourg）之前，这种酒的价格已经翻了四倍。瑟堡是个重要的港口；而且，所有的情报都提到德国要塞里有一个装满法国美酒的储备仓，这些酒都是纳粹国防军征用的。不幸的是，情报同样提到那里还有各种口径的火炮。

我加入了第9步兵师参与进攻。第9师是我们最好的战队之一，而且它的师长，埃迪少将（Manton Eddy）是个冲劲十足的战士。德国人在他们准备充足的要塞里守得很顽强，但还没顽强到战斗至最后一个士兵——他们的顽强到第一个美军士兵进入到足够威胁他们的距离时就崩溃了。然后他们举起双手，叫着“Kamerad”[1]并讨要香烟。我们的军队拿出一包又一包的烟。我的精神又回来了，拍了许多近距离的战斗场面。

奥马哈滩，1944年6月
反攻日几天后的滩头阵地

对瑟堡发起最后进攻的那天早上，我加入了47团的一个营。和我在一起的是厄尼·派尔和我尊敬的老板，查尔斯·沃滕贝克（Charles Wertenbaker），他是《时代》和《生活》欧洲分部的头。我们觉得第47团最有可能第一个到达城中，虽然受够了敌军的射击，但内心饥渴的进攻欲望却让我们谁都不愿后退。进入最初的几条街时正下着倾盆大雨，德国人从窗口后面狙击我们，我们紧靠着墙从一扇门跳到下一扇门寻找掩护。

查尔斯说他太老了，玩不动这种印第安人的穿越游戏；厄尼说他也太老而且太害怕了；我说我太年轻，另外，我也没法在雨里拍照。

我们才不在乎成为进入瑟堡的第一批记者，但我们想着那个装满酒的仓库。所以我们继续前进，拖在队伍的尾巴后面。

奥马哈滩附近，**1944**年**6**月
被美军俘虏的德国士兵在掩埋部分反攻日阵亡士兵的遗体

奥马哈滩，**1944**年**6**月
一名被美军俘虏的德国士兵

诺曼底，**1944**年**6**月
一名德国将军向美军军官投降

诺曼底滩头阵地，**1944**年**6**月
布拉德利将军（**Omar N. Bradley**）的鼻头长了个小疖子

我们到达了第一个目标：瑟堡军事医院。大约250名受伤的第82空降师的俘虏得到了解放——同样得到解放的还有地下室里上好的法国美酒。厄尼去和战俘们聊天，查尔斯采访了德国医生，而我去了酒窖。但显然去晚了，第47步兵团的每个士兵的手里、上衣里、口袋里都鼓鼓囊囊地装满了上好的酒。我求他们中的一个分给我一瓶，但他笑着说："除非你是厄尼·派尔。"到下一个士兵，我用了不同的请求，我说我要一瓶酒给厄尼·派尔，他很情愿地分给我一瓶。不一会儿我就收集到一堆本尼迪克特甜酒和白兰地的战利品。查尔斯和厄尼都没有提出过一句异议。

与此同时，埃迪将军也得到了他的战利品：瑟堡的德军司令，冯施利本将军（von Schlieben）。他是我们俘虏的第一个高级将领，我非常想给他拍照。但他转过身背向我，拒绝摆姿势，并用德语告诉他的助手他烦透了美国式的新闻自由。同样用德语，我回答道："我也烦透了给战败的德国将军拍照。"他被激怒了，猛然回头对着我，我马上摁下了快门。这照片好得不能再好了。

***

突破到圣洛（St-Lô）时，我们的第1军已经撕开了德军的防线，而巴顿将军重装机动第3集团军也度过了海滩的难关。我加入了巴顿快速行进的第4装甲师，跟着他们沿着海岸开往布列塔尼（Brittany）。路两边，快乐的法国人欢呼着"Bonne Chance（好运，一切顺利）！"而那些同样快乐的路标写着："90英里……80英里……到巴黎。"

法国，圣索沃尔—勒维孔特（**Saint-Sauveur-le-Vicomte**），**1944**年**6**月**19**日
美军第**82**空降师

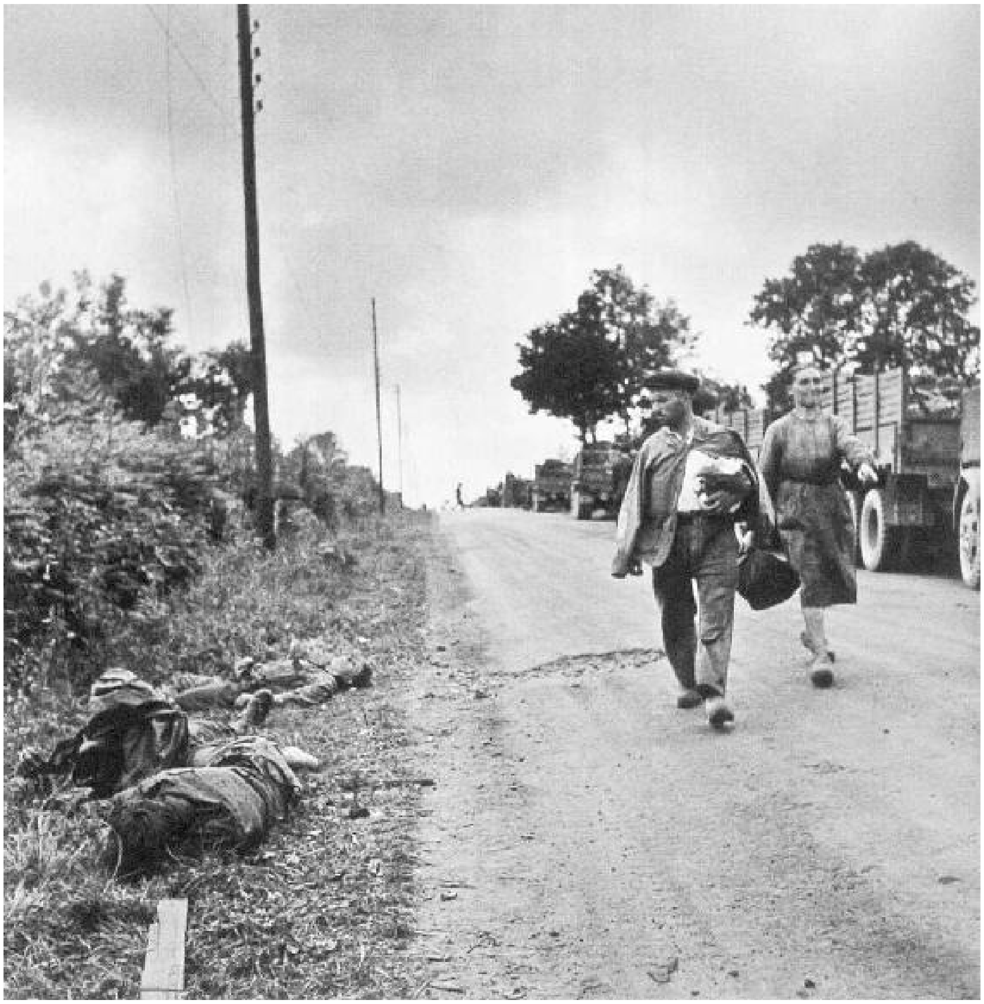
法国，圣洛西南，**1944**年**7**月**26—30**日
美军第**2**装甲师

我们经过的第一批城镇都遭受过严重的空袭。我们的空军为了切断撤退德军间的联系，把它们炸成了废墟。在这些城镇里，法国人只表现出一半的高兴，另一半则在抱怨如果我们能给法国地下抵抗组织提供更多武器，而不是轰炸无辜的法国城镇的话，我们就能杀死更多德军和更少的法国人，也能更好地完成我们的任务。

海岸小镇布雷哈尔（Bréhal）是我们到达的第一个没有经受战争摧残的小镇。德军已经逃走，对我们的欢迎活动开始了。这里的法国人百分之百地高兴，他们提供的食物可口，而且酒吧里的第一杯酒都是免费的。

“法国抵抗组织”在这个小镇很强大，表现得也很好，年轻男女们肩扛着步枪拥来听候我们的调遣。他们的集合地点是珀蒂酒店，我也在那儿建立了我私人的司令部，度过了一晚。

酒店老板自己就是抵抗组织的成员。他说他在过去躲了起来并为这个时刻藏下了他最后一瓶最好的香槟酒。他邀请了抵抗组织里两个年轻漂亮的姑娘，我们打开了酒瓶好好庆祝。第1步兵师的一位年轻少校，保尔·盖尔，突然出现了。他在这一区并没有公事，只是因为私人探访才来到这里。我过去就认识他，于是他也加入了我们的派对。我们的香槟很快就喝光了，但老板想起他还有最后一瓶。事实上，我们那晚喝了许多瓶最后一瓶。盖尔教那两个抵抗组织的姑娘跳吉特巴舞，而她们教他基本的法国舞步。



法国，加夫赖（**Gavray**），**1944**年**8**月**1**日前后
法国平民返回被解放的城镇

法国，诺特雷—当德瑟尼利（**Notre-Dame-de-Cenilly**），**1944**年**7**月**28**日
一个法国农民给装甲车上的美军士兵送上苹果酒

法国，沙特尔（**Chartres**）附近，**1944**年**8**月前后

法国，诺曼底，**1944**年**6—7**月
一名美军宪兵在搜查一个被捕的德国党卫军军官

法国，诺曼底，**1944**年**6—7**月
美军牧师与死去的德国士兵

法国，阿朗松（**Alençon**），**1944**年**8**月**12**日
欢迎盟军

到午夜的时候，老板开始有点困倦，姑娘们背上枪说她们得赶回家，爸爸很严厉，会打她们的。盖尔少校也走了，因为他开始担心他的将军可能会想念他。

我也睡了。正睡到一半，房门被人敲得砰砰直震，接着盖尔那忠诚的胖司机冲了进来。他衣衫褴褛，浑身是血，上气不接下气，激动得话都说不清楚。费了好一阵工夫，我才明白他的意思。那位少校离开派对之后情绪高涨，不想直接回师部，而是觉得至少应该去解放一座法国城镇。格兰维尔（Granville）就是这样一个大小合适的法国小镇，而且离这里只有12英里，看起来很有希望。所以他和他的司机，完全单独行动，冲进了格兰维尔和德军交起火来。但他们发现了比意料中更多的德军。盖尔说他借着黑夜拖住德军，让司机回来搬救兵。那司机求我快一点儿，否则就再也见不到他的少校了。

我连忙赶到第4装甲师。他们说盖尔就算能活下来也要受军事法庭审判，而且第4装甲师得到命令绕过格兰维尔。但他们最后还是给了我3辆装甲巡逻车，我们在黎明刚过的时候到了格兰维尔，却发现整个城镇都处在一种狂欢庆祝的气氛里。三色旗和星条旗一起飘扬在市镇厅上，盖尔被一群“法国内地军”（FFI）的战士抬在肩上。他们身后的人群高唱着马赛曲，而那些亲德军的姑娘们被圈了起来，给她们剃光头的行动已经开始了。

整个事件的转折让人惊叹，但盖尔只用了几句话就解释了这一切。晚上的时候，正当他在和德军互相射击时，一个大胡子的小个子拿着一杆老枪加入了战斗，并带他躲到了“法国内地军”那儿。盖尔指挥他们进行反击，他指派那个大胡子做部队的长官。盖尔发誓说他的小个子朋友打起仗来像是一头雄狮。他们总共消灭了17名德军，俘虏了150人。

欢庆活动到正午的时候渐渐结束。盖尔具有骑士风度地吻了大胡子的两颊，并和昨晚的战士们道别。我们又累又饿，于是盖尔、司机和我开始寻找一家像样的饭店。格兰维尔所有的居民都向我们推荐富丽酒店。我找到那儿，看上去的确不错，餐厅里一尘不染，桌椅也摆放整齐。一个穿着最严肃的黑衣的大个子女士坐在吧台后面，身边放满了各种开胃酒。她对我们投来怀疑的目光，让我们坐下后，她叫来了老板。老板围着洁白的围裙，顶着一顶超高的厨师帽。他是个小个

子，有一把大胡子，原来他就是和盖尔一起战斗的英雄。他给我们拿来菜单，瞥了眼那女士，粗声问道：“你说该由谁来付账？”

法国，沙特尔，**1944**年**8**月**18**日
盟军解放城镇后，一群战时与德军勾结的法国男女被集中在警察局的院子里。女人都被剃了光头，很多男人被行刑队处决

法国，沙特尔，**1944**年**8**月**18**日
一位妇女抱着她和德国人生的孩子，被剃了光头走在街上示众，遭到人们唾骂。她自己的母亲（右边手拿一包衣服的男人肩后）
也遭到了类似的惩罚

***

并不是每个人都碰得上好时光。巴顿的装甲部队在前进路上没遇上什么抵抗，但步兵却不得不苦战以保证巴顿的后路不被德军切断。

欧内斯特·海明威捎信到格兰维尔给我。从解放法国的战役一开始，他就跟随着第4步兵师。他说步兵那儿有许多值得拍摄的战争场面，我不该再跟着一大群坦克瞎混了。他派来一辆刚刚缴获的奔驰，专门来接我过去，于是我不情愿地爬进车子，开往他的战场。

那48针没有在“老爹”的头皮上留下任何痕迹，而且他还剃掉了那无法复制的大胡子。他欢快地接待了我。作为第4师的荣誉成员，他的胆识和军事知识与他的写作一样得到了广泛的尊敬。他在军队里有一支属于自己的队伍，巴顿将军给他派来了公关处的史蒂文森中尉，他是老罗斯福原来的侍从武官。此外他还配有一个厨师，一个司机，一个给他当摄影师的前摩托车赛冠军，他还有自己的苏格兰威士忌配给。

巴黎南部，**1944**年**8**月**25**日
法国勒克莱尔将军（**Philippe Leclerc**）与第**2**装甲师的同僚在一起

按照规定，他们都属于公关处的人员，但在“老爹”的影响下他们都成了一帮嗜血的印第安人。海明威，作为一名战地记者是不能带枪的，但他的小分队带着你能想到的所有武器，美国造和德国造的都有。他们甚至还有机动化装备，除了那辆奔驰，他们还缴获了一辆带挂斗的摩托车。

“老爹”说几英里以外有一场有趣的战斗，他认为我们应该去查看一下。我们往车斗里放了几瓶威士忌、机枪和一些手榴弹，然后向发生战斗的大方向开去。

第4师的第8团要夺回一个小镇，“老爹”很快就摸清楚了情况。一小时前第8团已经从村子的左翼开始进攻了，他确信我们可以抄近路从右翼不费劲地开进去。

他在地图上指给我看这有多简单，但我可一点儿都不喜欢。“老爹”用嫌恶的眼光看着我并说我可以留下来，而我除了跟着他没有其他选择，但我说得很清楚我是持反对意见的。我告诉他匈牙利人的策略是跟在一群士兵后面前进，而从不是孤身从无人地带抄近路。

我们沿着通往村子的路出发了。“老爹”，他那红头发的司机和那摄影师开着摩托车在前面，“史蒂维”中尉和我跟在他们之后5码。我们很小心地前进，经常停下查看地图。最终，我们到了最后一个急转弯，接下去的路就直通村子了。我却没有听见从村子里传来任何枪声，而这让我感觉更不好。“老爹”用枪指着我，嘴里发出“砰砰”声，我跟在后面提出更强烈的抗议。当他到达拐弯处的时候，离他10码外有个东西发出强劲的“砰砰”声。那是一颗爆炸的炮弹，他被甩到半空，又掉进一道壕沟。红头发司机和摄影师迅速扔下摩托车，向后撤退。我们四个都在靠路弯的一边保护得很好，可“老爹”这一边却不太好，而且那道沟太浅，他的后背凸出地面至少有一英寸。跟踪子弹就打在他头部的上方，村子入口处的一辆德国轻型坦克还不停地朝这儿开炮。他摔倒两个小时后德国人才分心去对付来自第8团的迟到的进攻火力。

现在“老爹”跑出来到我们这一边，他很愤怒，对我的火气比对德国人的还大，指责我刚才站在一边，对他的危险处境置之不理，否则我就能拍到著名作家阵亡的第一手照片了。

整个晚上，战略家和匈牙利军事专家之间的关系还有点紧张。

***

通向巴黎的路在召唤。第3军到达了拉瓦勒（Laval），大约离巴黎60英里，我赶紧追上他们。我们这儿打一阵，那儿打一阵，俘虏了一群新溃败的德国士兵，攻下又一个公报上提到的城镇之后，到了朗布伊埃（Rambouillet）。这是我们进巴黎前的最后一站，而我们不得不在这儿停下——这次是由于政治上的原因。

巴黎人民已经起义并在街上和德军干了起来。盟军最高司令部决定在目前情况下最好由戴高乐的新军，完全美国装备的法国第2装甲师作为解放巴黎的前锋部队先进入巴黎。

法国装甲师集结在朗布伊埃准备最后的冲刺。他们是一支像鸡尾酒一样的混合战队，其中有和蒙哥马利在利比亚沙漠赢得声誉的法国海军陆战队，他们还戴着那种有红色毛球的老海军贝雷帽，还有西班牙共和军和塞内加尔黑人，以及从德国战俘营里逃出来的法国人——他们所有人都带着战士般的轻松笑容。

每个国际打字员也都聚集到朗布伊埃，还有那些战地记者，他们争论并密谋着成为第一批进入巴黎的人并从原来的不夜城发送出历史性的报道。

海明威早在法国军队和记者大军之前就到了朗布伊埃，他自己的四人军队从“抵抗”组织中征召了一些充满激情的年轻人，现在已经发展成15人之多。这支混编队伍跟在“老爹”后面，模仿着他的老海员步伐，从他们的嘴角蹦出不同语言的短句。他们带的手榴弹和白兰地比一个师的配备都多，每晚他们都去骚扰从朗布伊埃到巴黎之间的德军。“老爹”的军队里已经没有匈牙利专家的位置了，所以我重新加入了查理·沃滕贝克的队伍，他有一辆属于自己的吉普车，专为了赶去巴黎准备的。

8月24日，法国人的坦克部队撸起袖子出发了。24日晚上，我们在一根路标柱子下安营，那路标上写着："多莱昂门（Porte d'Orléans）—6英里"，这是我睡过的最好的路标。

早上，太阳急急忙忙升起，我们也顾不上刷牙，坦克已经隆隆开上了大道。那是个快乐的早晨，我们上路后，就连我们的司机斯特里克兰都忘了他弗吉尼亚的礼仪，每五分钟就戳一下我尊贵的老板的肋骨。

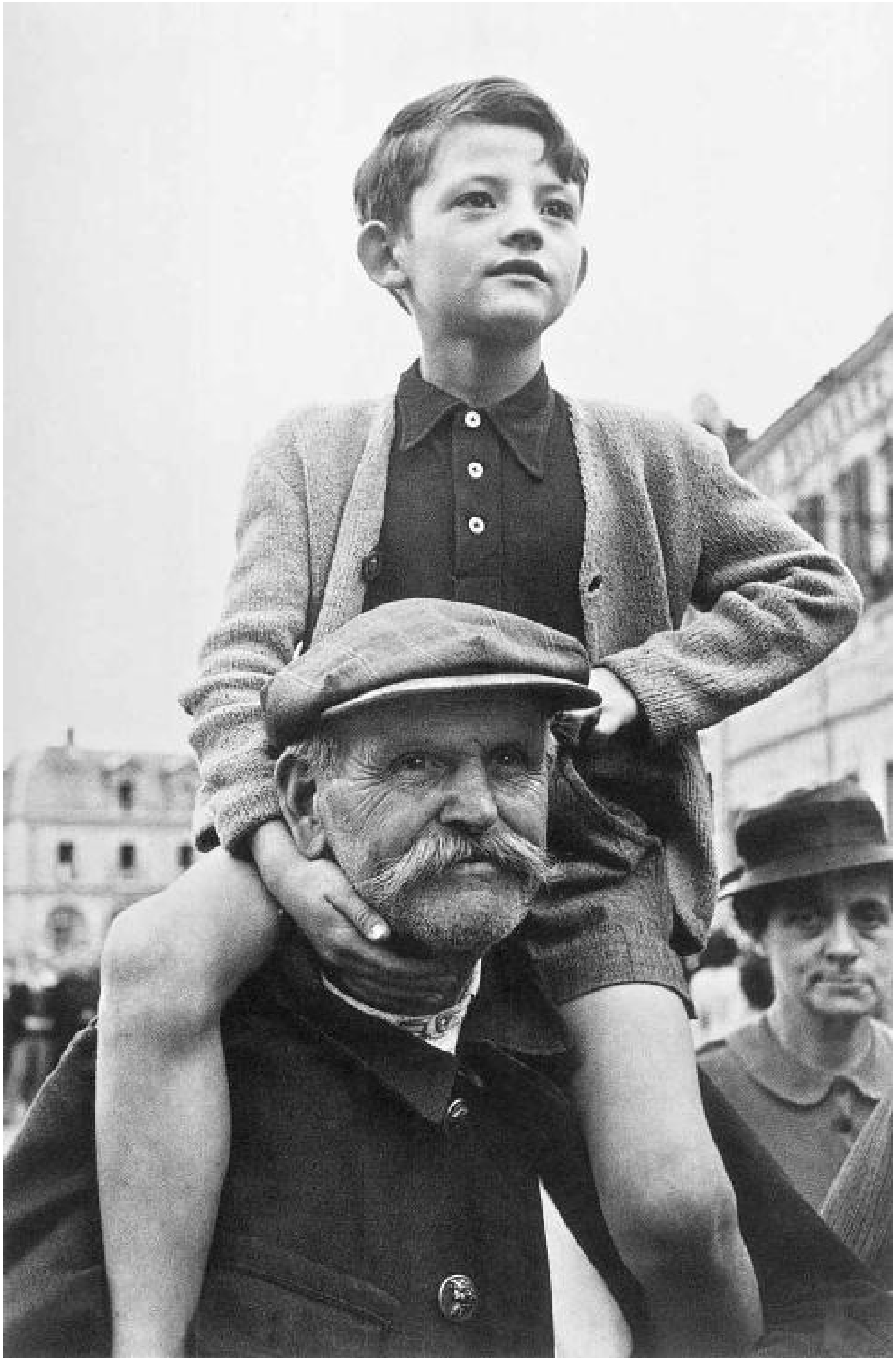
就在离巴黎两英里处，我们的吉普车被法国第2装甲师的一辆坦克拦住了。我们被告知不能再前进了：勒克莱尔（Leclerc）将军下了严格的命令，除了法国第2师谁也不能进城。这老家伙真不讨人喜欢，我走出吉普车和坦克里的人争论起来。他们说着带西班牙口音的法语，然后我注意到了那坦克的名字，它的炮塔上漆着"特鲁埃尔（Teruel）"。

1937年冬天，我在西班牙共和军的时候曾经参与了他们最重要的胜利之一，特鲁埃尔战役。我对坦克上的人说："不，伙计，你拦住我是不公平的。我是vosotros（你们的人）——跟你们一样——而且我亲身参加了那场冷得要命的战役。"

巴黎，1944年8月25日
法国第2装甲师进城后，有许多潜伏的德国狙击手必须在巷战中除去。
许多法国平民和抵抗组织的战士帮助法国军队参与了这项战斗

巴黎，**1944年8月25日**

巴黎，**1944**年**8**月**26**日
庆祝解放



巴黎，**1944**年**8**月**26**日

“如果这是verdad（真的）,”他回答道，“而且你说的是真话，那你就真的是nosotros（我们的人），你该上来和我们一起坐这辆verdadero（真正的）特鲁埃尔坦克进巴黎！”

我登上了坦克，查理和斯特里克兰开着吉普车跟在后面。

通往巴黎的路畅通无阻，所有的巴黎人都冲上了大街，他们抚摸驶入的第一辆坦克，亲吻他们见到的第一个人，又唱又哭的。从来没有那么多人一大清早就那么开心。

我感觉这样进入巴黎的方式是专为我准备的。坐着收留过我的美国人造的坦克，和多年前一起并肩反抗过法西斯的西班牙共和军一起，我回到了巴黎——这个教会我用餐、饮酒和爱的美丽城市。

从我照相机的取景器里看到的成千上万张脸变得越来越模糊；那个取景器越来越湿。我们驶过我曾住了六年的街区，经过我在贝尔福狮子像（the Lion of Belfort）附近的房子。我公寓的门房正挥舞着手帕，我在开动着的坦克上对她大喊：“是我，是我！”（C’est moi, c’est moi！）

***

我们的第一站停在蒙帕纳斯（Montparnasse）的圆顶咖啡馆前，我最喜欢的座位没有人。穿着淡色裙子的姑娘们爬上我们的坦克，我们的脸很快就被合成唇膏覆盖。我们最漂亮的西班牙小伙得到特别多的亲吻，但他却在嘟囔：“和巴黎最漂亮的姑娘相比，我多希望现在吻我的是马德里最难看的老女人啊！”

在议会大厅附近我们必须再次战斗，脸上的一些唇膏不久就被鲜血洗掉了。到深夜的时候，巴黎解放了。

我想在最最好的里茨酒店度过在巴黎的第一晚，但酒店都给订满了。海明威的队伍从另外一条路进入巴黎，经过一场短暂而愉快的战

斗后他们占领了主要目标，并从德国佬手里解放了里茨饭店。红头发司机站在入口处，快乐地展示着他刚才掉落的门牙。他用最海明威的口气说：“老爹拿下了好酒店。酒窖里有好东西。你快上去。”

他说的全都是真的。“老爹”补偿了我，给了我一个派对，还有酒店最好的房间的钥匙。

---

[1] Kamerad，德语“伙伴，朋友”的意思，德国士兵投降时常会说这个词。——编者

十一

巴黎的解放日是世界上最难忘的一天。这最难忘的一天后的第七天是最忧郁的一天，食物没有了，香槟没有了，姑娘们回家去解释解放的事情，商店关门了，街道空了，突然我们意识到战争还没有结束。事实上，它就在25英里外发生着。

第七天我坐在斯克里布酒店的酒吧前，这酒店是军队给新闻记者的犒赏，我正试着教加斯顿调制最有劲的提神饮料，叫“受苦的混蛋”（Suffering Bastard）。他把西红柿汁、伏特加和伍斯特沙司搅拌在一起时，我正在敲响战地摄影艺术的丧钟，这门艺术在六天前的巴黎街头终结了。再也不会有那些在北非沙漠和意大利山脉里的美国大兵了；再也不会有诺曼底登陆这样的进攻了；再也没有能同解放巴黎相媲美的光复了。

我告诉加斯顿重回前线不会有什么好前景，从现在起我将不断拍摄同样的照片。每一个匍匐的士兵，每一辆开动的坦克，或者是疯狂挥舞手臂的人群，都将是我以前在别处拍过的照片的翻版。

加斯顿倒出那混合饮料，我喝的时候他在悼念他自己的英雄时刻。

在被德军占领期间，他参加了游击队在法国南部战斗。他们中的大多数人都是流亡的西班牙共和军，他们的司令是一个叫阿尔瓦雷斯的将军。他们没有坦克，只有几挺机枪，但他们的战争一点儿都不单调。

“现在法国南部已经解放了，”加斯顿说，“我把步枪换成了调酒器。但那些西班牙人还保留着他们的武器，不久他们就要穿过比利牛斯山脉去把西班牙从佛朗哥手里解放出来。”

我喝完那杯酒，感觉全身上下都好多了。

***

回到1939年1月，法西斯占领了巴塞罗那，从巴塞罗那到法国边境的数百英里的路上黑压压的都是逃离佛朗哥军队的人们。知识分子和工人，农民和商贩，母亲、妻子和孩子，他们跟随着缺乏组织的共和军仅有的几辆战车。他们提着包袱，用长满水疱的脚走向民主法国的自由世界。

记者们写下他们的故事，我拍下他们的照片，但世界并不感兴趣。然而仅仅几年后，又有许多人在许多路上，逃亡并跌倒在同样的军队和一模一样的万字旗下。

法国宪兵像所有吃饱穿暖的人一样用无情的冷漠接待了这些筋疲力尽的西班牙难民。一个接一个，难民们到达了边境，共和军的殿后队伍掩护着他们的逃亡。共和军由1000名士兵组成，他们是马德里战斗旅的主力，他们从第一天战斗到最后一刻，但当最后一个平民穿过边境进入法国后，他们别无选择也只能穿过边境。他们的司令，莫德斯托将军（Juan Modesto），笔直地骑在一匹白马上，矗立在边境。战斗旅在闪烁的火把光中迈步前进，他们的步枪干净闪亮，他们的头高昂着，他们的双眼在火光中湿润了，走过将军的时候，他们握紧拳头，举起右臂，高声叫道：“Ya volveremos（我们会回来的）！”

惊讶的法国宪兵们也情不自禁举起手敬礼。但后来这整个旅都被赶进了集中营。

***

在图卢兹（Toulouse），“法国内地军”的总部，我受到了阿尔瓦雷斯将军的接待。他很年轻，很精明，而且很着急地想要重新穿越边

境，但又不得不等待盟军的信号。他确信不会等得太长。盟军已经在去罗马和柏林的路上牺牲了许多生命，去马德里的路会是下一个。

他建议我去参观一下他的军队，总共有2000人，都集中在比利牛斯山靠法国这一边的边境小镇上。

我到的时候，那些西班牙小伙子们正在一个小酒馆里开派对。他们唱着歌，喝着红酒，酒是装在一种双口瓶里。他们抓着宽瓶颈把酒瓶举得高高，然后用半张的嘴接住从细口流下的美酒。

法国，图卢兹，**1944**年**11**月

西班牙全国联合大会。作为一个由西班牙人组成的反法西斯组织，他们认为自己帮助解放了法国，因此盟军有责任帮助他们把西班牙从佛朗哥政权中解放出来，但盟军并没有感觉到这份责任

房间中间，一个来自安达卢西亚（Andalusia）的深肤色吉卜赛人在弹唱弗拉明戈。其他人在副歌部分拍手应和并叫着“hole ”。吉卜赛人之后出场的是个加泰罗尼亚人，唱着他们省的忧伤的霍塔舞曲（Jota）。加泰罗尼亚人们听着歌曲，眼神温柔；其他人在每首歌的结尾叫着“Muy bien（棒极了）！”接着上来的是个有着农民般宽大脸庞的加利西亚人，他的歌中有绿野和高山。他唱了许多这样的歌，每次唱完一曲后人们都又让他再唱下一曲。

有一个瘦削的男子从不鼓掌，也不高声叫嚷，现在他上场了。他的胸前挂着许多军章，每一个都代表一场大战役，一些是西班牙的，一些是法国的。他唱了一首我从没听到过的歌，歌词是西班牙语，但那美妙的旋律对我们每个人都很陌生。

当他唱完，全场寂静。然后有人问道：“告诉我，hombre（伙计）；这是哪儿的歌？”

“阿兰山谷（Valley of Aran），”他回答道，“离这里20英里——大山的另一边。那是个小山谷，只有三个村子，被大山包围着，跟西班牙和法国都很隔绝。那儿就是这首歌的故乡，那儿也是我的诺维娅等了我许多年的地方。”

一个肩上带着军衔的大胡子男人站了起来：“我是阿兰山谷前线哨口的指挥官，我提议我们现在就去那儿。”

提议很快就达成了共识，酒馆里的人都自告奋勇穿越山脉去看看这个地方，因为那儿有着如此美妙的歌曲和为一个20英里外的男子等待了六年的诺维娅。

他们打电话给图卢兹的总部请求批准，但阿尔瓦雷斯将军说不，这是不可能的。人们变得很沮丧，不管怎么样，装酒的酒桶已经喝干，这个派对也开始散去。

此时总部打来了回电，这一次提议得到了批准：“可以有150人穿越边境，他们必须避免流血并在24小时内回到法国，还需要弄清楚那边的西班牙人怎么看他们流亡的兄弟，以及他们是否知道在法国的西班牙人一直在坚持同法西斯反抗。”

至于那个美国人——我——得留下。总部说我最远只能到边境的哨卡，不然我会制造一起国际争端。

我们爬上卡车，总共100多个人，沿着一条蜿蜒的道路小心翼翼地开上8000多英尺高的大山。边境哨卡是一个小木屋，在那儿我们下了车，一条狭窄的小路通向悬在山顶的云层。那一边就是西班牙。

我和大胡子的哨卡指挥官留了下来，其余人肩扛着步枪，排着一路纵队出发，并消失在云雾中。

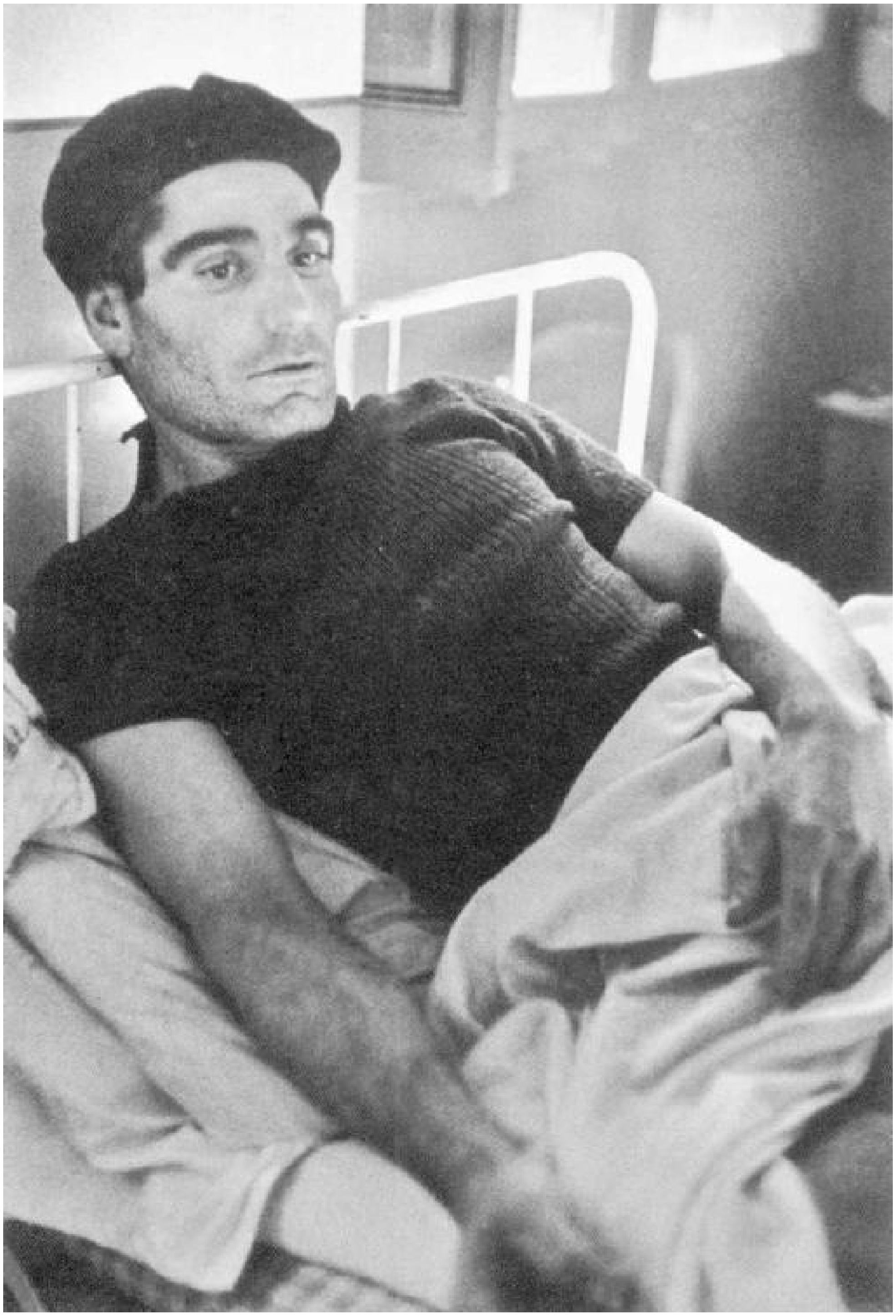
***

在那小木屋里，我们生了一大堆火，边喝着味道强劲的咖啡边等待着。上午11点，马德里电台打断了一个节目插入一条重要通知："有1万名西班牙裔的罪犯手持美国武器，身穿法国军服从共产主义法国穿越了边境。离他们最近的军队和长枪队分部已经处于警备状态，预计将很快与他们交战。"

不一会儿满载着法国正规军的军用卡车开上了哨卡，他们命令指挥官和他的士兵马上撤回图卢兹报到，我则和法国人一起留了下来。夜晚降临，但没有一个西班牙人回来。人们围着火堆争论了起来，一些法国人抱怨说那些该死的外国人总在惹麻烦，另一些却记得这些该死的外国人和德国人干起仗来可一点儿都不含糊，而且还解放过一些法国人自己的村庄。但他们都同意西班牙人会像命令上说的那样被拘禁起来。

午夜的时候，站岗的哨兵走了进来，他的军装上盖了厚厚一层雪。法国队长说这太糟了，但那些西班牙人是自讨苦吃，他们穿过高处的山口时双脚会又冻又湿。可他们还是没有回来，晚上只有密集的雪花飘进来。

到了早晨地上积了两英尺厚的雪，天还在下雪，法国人说现在他们不可能穿过那山口的通道了。



法国，图卢兹附近，**1944**年**11**月
一名流亡法国的西班牙反法西斯战士。他是那次夭折的行动的成员之一，他和他的同伴们徒步翻越了比利牛斯山，去解放几座西班牙村庄

但早上10点，一个瘦瘦的身影在雾中慢慢接近了木屋，在被大雪覆盖的小道上踩出深深的洞，他孤身一人，肩上扛着六支步枪。法国士兵拦住了他，他上交了步枪并说他准备好了，对此法国队长很难受。他喘着气咒骂着，说逮捕一个从暴风雪中带回六支枪的人是不对的，而他们则叫他赶快消失，到山下的村子里去烘干他的脚。这个西班牙人刚离开几步，又回身看着山顶说道："Creo que hay otros（我想还会有其他人的）……"然后慢慢地走远了。

下一个人背着他受伤的战友走来，他们也不能逮捕这两个人。到中午的时候总共有37个人回来了，所有这些人都太好了，又都处于令人同情的状况，都没被拘留。

渐渐地我们知道了他们的故事。当他们前一晚从山上下去进入西班牙时，整个村子的人都出来欢迎他们，那里的牧师说村子里都知道他们的战斗并一直在为他们祈祷。村里搭起了一张大桌子，他们吃面包、喝酒，还跳了舞。突然他们中有人发出警报说附近驻军地的长枪队正在赶来，于是他们有秩序地撤退，但当爬向山口时，突如其来的大雪让他们措手不及。他们在雪中缓慢地前进，白雪让他们成为长枪队射击时容易捕捉的目标。大多数人被击中，他们冻僵的尸体被留在了西班牙的大雪中。

最后一个到达哨口的人还带着两个小伙子。他就是那个唱起陌生歌曲的瘦个子男子，现在他的嘴抿成了一条细线。那两个在他身后跌跌撞撞的小伙子穿着长枪队的军装。瘦个男子走到火堆旁，叫那两个小伙脱掉鞋子擦脚。

我让他喝了我酒瓶里的酒，他用伤心的语气跟我讲了他的故事：这两个是他的诺维娅的弟弟，他们被迫加入了长枪队。当他们不得已撤退时，姑娘带着两个弟弟和他在一起，上山的中途，他们必须做一个决定。小伙子们要加入法国军队跟德国人打仗，所以诺维娅回村子去照顾母亲……并继续等待也许是很多年之后的团聚。

回西班牙的路很长。马德里的老丑女人可能已经死去，来不及献出她的吻，而能够活着回去的男人们可能到时都老得得不到年轻女孩子的亲吻了。

十二

回到斯克里布酒店时，门卫说有人在酒吧等我——事实上，他已经等了我整整三天。吧台后面，加斯顿正在给一个年轻的美国少校调酒。原来是晋升了的克里斯。

即使从远处看，他都像是刚开始一场惬意的宿醉。我拖了张凳子在他身边坐下，他透过玻璃杯的厚底看见我，放下了酒杯。“是时候了，”他说，“走，我们要回伦敦去。”

从伦敦来的最近几封信显出小粉儿很不满意，但这还不至于让克里斯一早就来这里喝酒。“最后通牒在哪儿？”我问他。

“小粉儿已经受够了给你写信。那没用，她说。现在你的巴黎又自由了，你不再在乎留在英国的东西了。”

我现在不能回英国，这不可能。我解释说我必须拿到英国的签证，而且要登上飞机我还必须得到军队的命令，所有这些都要搞很多天。再说，我必须回到前线去。小粉儿只能等下去。

但克里斯还在坚持，“一切都安排好了，”他对我说，“我借了将军的飞机，至于机场的安检人员，我会对付的，不会有麻烦的。我甚至都已经安排好了飞机明天早上就送你回去。”

不，这还是不好，我回答道。小粉儿已经退了我们的公寓；如果我非法潜入英国，我都没法在任何一家旅馆里登记住宿。

克里斯驳回了我的反对：“小粉儿已经搬到了多切斯特（Dorchester），另外，她的情况真的很糟，你必须得走。我不能让那架飞机等得太久。”

将军的飞机停在机场，飞行员帮我登上了飞机。克里斯在飞机上昏睡了过去，而我开始担忧，战争就快结束了，我不想再有任何护照上的麻烦。

天快黑的时候我们降落在离伦敦20英里的诺斯霍特（Northolt），这时克里斯已经醒来。过安检时，克里斯把我推向前并压低声音对他们说我有“V.O.C.G.”。在吉普车里，克里斯透露说那不是什么传染病的名字，那意思不过是“将军的口头命令”。

***

我们一到城里，就打电话到多切斯特。小粉儿早就在等着，她叫我们到旅馆附近的阿斯特俱乐部见她。

她穿着和18个月前在亚德利家一样的黑色裙子和黑色凉鞋，但现在她又瘦又苍白。她轻轻吻了吻克里斯的面颊并对他说他是个好小伙，接着转向了我。

“是该回来的时候了。”

“我根本就不该在这儿。”

“你为什么不回我的信？”

“我们跳舞吧。”

我们跳了一会儿舞，大多数时间只是站在舞池中央。克里斯在一边看着我们。

“对克里斯好一点儿，”小粉儿说，“他在恋爱。”

“你就不能让孩子们单独待会儿？”

“别担心；他爱你远远胜过爱我。”

克里斯插了进来，说起大学三年级的舞会。他舞跳得很好，他们是漂亮的一对。回到桌子上，我们喝了一瓶香槟。小粉儿又和我再次回到舞池中央，又跟克里斯跳了两次。刚过午夜，克里斯站起来，说我的飞机早上9点要起飞，他会在7点准时到多切斯特接我。

我们又待了一会儿，然后也走了。在她的旅馆门口，小粉儿给了我403房间的钥匙："你最好一个人进去，"她说，"我马上就来。直接走向电梯，别犹豫，也不要朝前台看。"

我照她的指示做了。但在我等电梯的时候，一个大个子朝我走来。他有一双小眼睛和打了蜡的红色小胡子，穿着闪亮的蓝色西装。我故作轻松，眼光掠过他的眼睛落在他的胡子上。但这没起作用。

"对不起，先生，您登记过吗？"他的语气却一点儿都没有怀疑。

"应该没有，"我回答道，"我是来看帕克小姐的。"

帕克小姐的房间没有客厅，他告诉我，所以她不能接待来客，而且她现在也不在，他就像是旅馆的侦探。我一边结结巴巴地说着什么，一边退出了旅馆。小粉儿这时正走进来。"胆小鬼！"她骂我。

我们穿过帕克大道（Park Lane）走进海德公园。我们的脚陷进潮湿的树叶里，小粉儿一直把手放在口袋里。

"再过几个小时你就又要回到你的战争中去了。"

"我必须走。"

"你会碰到另外一个有趣的故事。"

我无法回答，即使在黑暗里。

"我不再漂亮，如果你现在离开我，我会就此憔悴下去。"

我反对："你很漂亮。"

"等我变丑了，我就不想活了。"

我们再次经过多切斯特的黑暗的大楼，昏黄的灯光在前门闪着。“战争不会持续太久。”我无力地回答道。

“对你来说那永远都不算久。”

我们再次走进湿草地。小粉儿的袜子湿过了脚踝，凉鞋上也满是泥。我们走过大理石拱门，在一个指向防空洞的箭头前停下。我们走了进去，铁制的行军床上仍有人躺着：那些被炸得无家可归的伦敦人面色疲惫而苍白，即使在睡梦中都无法放松下来，丈夫和妻子睡在分开的床上；孩子们都挤在一张床上。看守走过来问我们要防空洞票子，小粉儿告诉他她只是带她的美国朋友来看看伦敦的另一面，然后我们走回了公园。

光秃秃的树在雾中哭泣，夜在慢慢泛白，我们走过多切斯特很多次。然后我叫小粉儿到巴黎来和我在一起：“你可以从《生活》杂志的女记者那儿借一套战地记者的军装，”我说，“而克里斯能把你偷渡过去。”巴黎附近的奥利（Orly）机场控制并不严格，我解释说，而她只要穿着美国军装到达巴黎，就没人会问她要许可证或护照之类的东西。

她沉默了一会儿，然后提议我们去吃早餐。

在“莱昂街角餐厅”，她脱下鞋，在散热器上烘干了袜子，然后低下身重新穿上袜子和鞋子。她头也不抬地问：“你真的要我过来吗？”

我向她保证我是当真的。

“是的，可能吧，”她说，“你有胆子背着降落伞从飞机上跳下去，但却害怕一个小小的旅馆侦探，你还对爱情怕得要死。我会去巴黎的。”

她在脸上擦了些粉，倒了茶，开始滔滔不绝，好像换了另一个人。她要知道她能不能买到琶音香水，有没有穿晚礼服的机会，是不是应该带一台打字机，还有我们住在哪儿。我对一切都说“是”，并描述了兰开斯特酒店的舒适设施。

茶和吐司都冷了，但早餐却吃得很愉快。

7点，我们在正苏醒过来的多切斯特门口找到了克里斯，他的脸色发青，说是昨晚睡在车里。小粉儿跟我吻别，然后消失在旋转门后。在车上克里斯问起昨晚的事，他保证一定尽快把小粉儿带到巴黎。

他又用“V.O.C.G.”帮我通过安检登上了一架货机。离开之前，他说“V.O.C.G.”实际上是指“非常平庸的卡帕走了”（Very Ordinary Capa Going）。然后他加上一句：“我希望巴黎没有旅馆侦探这种家伙。”

我对他说他这是在嘲讽我。

十三

空空的吧台后面，加斯顿在看报。不可阻挡的巴顿将军又在进攻了，并已经穿过萨尔河（Saar）进入了德国。加斯顿说这事非常重要，然后又加上一句，说每一个真正的新闻记者都已经出发去前线了。

来到《生活》巴黎分部，我收到一叠电报，都是我纽约的老板发来的，他和加斯顿的感觉一样，并敦促我赶快加入巴顿的军队。所以我整理行囊，回到了这场“大战”中。既然现在我们是在德国的土地上战斗，我希望我的照片又可以变得激动人心了，也许跟过去的战役有点不同。

我加入了萨尔河附近的第80师。有两个营已经过河进入德国，德国人把他们的重型火力都集中在那个小小的桥头堡，大多数炮弹都落在浮桥周围，如果没有这些浮桥，那两个营的兵力就得不到食品和弹药的供给。

在萨尔的山谷里我发现了一种新型武器：从火药桶里放出来的人造大雾。这东西覆盖了整个地区，让人根本看不见自己鼻子前两码以外的地方。大雾由一个黑人营通过生火制造而成。在这流动的气体里黑人和白人看上去都像是灰色的影子。我停下跟一个黑人士兵聊起来，他说那些爆炸的炮弹在对他说话，每一个都传达一个特定的信息。一颗炮弹正打在附近，他笑着说：“这个听上去像‘你回不了阿拉巴马’。”

炮弹散发出的烟让这大雾更浓了，但这并不影响士兵们继续造雾的工作。我的吉普车慢慢开过拥挤的桥，我好像是唯一一个感到害怕的人，但我很高兴能回到前线。

在萨尔河的另一边，我在一座小型建筑物的地下室里找到了营指挥所，接下去的几天，这儿成了我的家。反正人造大雾也让我拍不成

照，而且我相信军队制造这东西不光是针对敌军，也是针对摄影记者。我找到了一本《战争与和平》，于是我就躺在铺盖上就着我手电筒的光读了五天四夜的托尔斯泰。

这里对任何人来说都不是个好地方，尤其对摄影师来，简直让人绝望，但我的铺盖很暖和，书也很好读。至于周围的声响效果，更像是特意来配合我阅读的。

待在地下室里，我们同外面的世界隔绝了；而战争正在我们房子附近的街道上进行着。我们不太注意每天关于其他战线的公报，直到我们收到一份特别的通告，上面说伦德施泰特（Gerd von Rundstedt）的军队突破了我们的防线正向列日（Liége）进发。起初我们还不信，但随后电台确认了这个消息。我把《战争与和平》留在了地下室里，重新跨过了萨尔河。

凡尔登的第12集团军指挥部炸开了锅。德国人还在进发，而在重组军队之前，我们只留了三个师阻挡他们。那是三个空降师，有一个已经被包围并被切断了同其他军队的联系，尽管他们还在一个叫巴斯托涅（Bastogne）的小镇继续着战斗。这就是第101空降师，后来他们成了这场战争的传奇之一。

军队情报处关于德军进攻的情报有点棘手。根据他们的报告，那些德军要么已经被歼灭，要么就是全集中在东线。现在情报处拒绝发布任何信息，一切都是绝密。然而，我从公关处长官雷丁上校那儿得到一个内部消息，他说如果我对巴斯托涅感兴趣，可以去找第4装甲师。他给了我一辆吉普车，我发动引擎向巴斯托涅方向出发。

每隔几英里我们都会被特勤宪兵队拦下，他们仔细检查我们的命令和身份证件，询问一直在变化的密码。当我们说出了密码，他们继续问我一些非常愚蠢又非常令人尴尬的问题：他们想知道“内布拉斯加州（Nebraska）的首府是哪儿？”：还有“职业棒球联盟大赛的新一届冠军？”他们解释说德国间谍和破坏者已经空降到我们的通讯线后方，现在正穿着美国军装，说着漂亮的英语混在军队里大摇大摆。我的英语一点儿都不漂亮，而且我的口音也不太入时，更糟的是，我不知道内布拉斯加的首府。我被逮捕过很多次，每一次都耽搁了很多时间。

最后我们到了第4装甲师的师部，离巴斯托涅只有大约20英里。他们的坦克正向前推进去解救被困的空降部队，而后者现在已经被打得够呛，而且弹药紧缺。

我像往常一样到情报处报到，但我刚告诉上校我是个摄影师，就被捕了。我被押在一个角落里并被命令面对墙壁——这样我就看不见战斗态势图了。他们最后接通了雷丁上校的电话，我被允许转过身。那情报处的军官连抱歉都不说一句。现在可不是敌侨的好时代。

***

圣诞节前两天。地上全被大雪覆盖，气温在零度以下。我们手脚冰凉，眼睛禁不住流着眼泪，夜以继日地向巴斯托涅推进，给101师的小伙子们带去圣诞火鸡。队伍里有许多记者，我是唯一一个摄影记者。我把我所有的衣服都穿上了，而在最外面还穿着一件带毛皮风帽的长派克大衣（parka）——这还是我去年在意大利前线从山地特种部队那里借来的。

我的脖子上挂着那冰冻的照相机，而我戴着手套的手根本没法在快门上保持哪怕很短的一瞬间。离巴斯托涅还有五英里的时候，我让吉普车停在路上。一个营的步兵正走下公路，向大雪覆盖的田地里前进。雪白的地毯上或站或躺着一些黑色的人影，爆炸的炮弹散发出的浓烟漂浮在他们头顶。这是我长久以来看到的第一幅不同寻常的战争画面。我爬上路堤，拿出那个安着最长镜头的康泰时，开始拍照。突然步兵营里的一个士兵，在150码以外对我叫着什么，同时举起了他的冲锋枪。我也大叫道："放轻松！"但他听到我的口音后就开始射击。那一瞬间我不知道该做什么，如果我扑倒在雪地上，他仍然能打到我；如果我跑下路堤，他会追过来。我把双手高高举起，大叫："投降！"三个士兵向我走来，手举着步枪。当他们走近看清楚我脖子上的三台德国相机时，他们都乐了。两台康泰时一台禄莱——他们中大奖了，我就是那奖品！我仍然高举双手，但当他们走到离我只有一杆步枪的距离时，我叫他们中的一个搜我胸前的口袋。他拿出了我的身份证和由艾森豪威尔亲自签署的特别摄影许可。"我刚才真该打死这杂

种！”他嘟囔着。跟这三个俘获我的士兵相比，那漫画里著名的“悲伤的糊涂兵（Sad Sack）”形象都显得高兴得多。我放下双手，帮他们拍了照片，并保证他们的照片会登在《生活》杂志上。

我重新加入坦克部队，和一个拉长调的得克萨斯口音司机一起前进让我觉得安全多了。

现在是圣诞夜，天空中缀满了星星。我们停止前进，跳下车，围着冰冷的坦克分成一组一组。我传递着我的银酒壶，冰冷的白兰地暖和了我们的胃，那些在白天杀德国鬼子，瞄准带口音的可疑分子的士兵们紧紧抱在一起开始高唱“Stille Nacht, Heilige Nacht（圣诞夜，圣善夜）”[1]。突然，仿佛是伯利恒之星，一颗明亮的星星在巴斯托涅的上空亮起来。那是德国飞机的灯光，德国空军在给101师送圣诞礼物。我们骂着说不出口的语言，重新登上了坦克。

比利时，巴斯托涅南部，**1944**年**12**月**23—26**日
一名被美军俘虏的德国士兵

比利时，巴斯托涅南部，**1944**年**12**月**23—26**日
一位当地农民在掩埋他的马

在通往巴斯托涅的三条路上，我们的三位足智多谋的上校正带领各自的战斗团队给101师送去罐装食品和弹药作为礼物，他们也看到了那颗星星，于是也开始行动了。

我跟随的战队由艾布拉姆斯中校指挥。他看上去像一个抽雪茄的犹太王，并发誓说他将是第一个到达城里的人。

第二天黄昏，经过许多战斗之后，我们到达了一个小山顶。巴斯托涅就在我们下面，就隔着3000码的距离和2000名德军。艾布拉姆斯让坦克挨个排成行，然后下令进攻。他叫他的部队不停前进，不停射击，不要停下瞄准，直到他们到达下面的市镇。

101师的指挥官，麦考利夫将军（Anthony McAuliffe），那个面对德军的投降要求回答“呸！”（Nuts）的人，其实很有礼貌。“见到你真高兴，中校。”他见到艾布拉姆斯时说。他没有在开玩笑。

在一座废弃谷仓的烧焦的黑墙上，用白色粉笔潦草地写着麦考利夫的部队的传奇：基尔罗伊到此一游[2]。

---

[1] 圣诞颂歌《平安夜》第一句的德文歌词——编注。

[2] Kilroy was here，是第二次世界大战期间美军的一种流行文化，美军所到之处都留下了“基尔罗伊到此一游”的涂鸦。——编注

十四
1945年 春

在巴黎的雪地里，盟军士兵和法国姑娘们打着雪仗。德军最后的反扑也被击退了；战争的最后一个寒冬正在等待最后的春天的到来。

我在等小粉儿。

《生活》杂志巴黎分部的头儿，狡猾的埃尔默·洛热邀我去开一个小会。他的桌上摆着两份电报，一份是纽约总部来的，说我关于巴斯托涅的报道非常棒，作为奖赏，我可以任选四支美国军队中的一支跟着开进柏林。另一份电报是伦敦分部会计部的头儿发来的，他说长久以来他一直拒绝为我打扑克赌输的钱报销，现在也肯定不会批准我的裁缝寄去的定制一套女式军装的账单。

埃尔默自己也有好消息告诉我。除了已经在战场上的四支美国军队，第五支军队——第1联合空降军（First Allied Airborne Army）——也已经准备就绪，而且有消息说战争会随着这支空降部队飞进柏林而告终。他说这支3A部队只能带三名记者：一个报纸记者，一个电台评论员和一个摄影记者。图片库的成员们一致同意由我担当此任。埃尔默说他不想逼我跳伞，但如果我喜欢这主意，他不会反对我待在巴黎直到行动开始。

一天跳伞换60天和小粉儿在一起的快乐时光，看上去是笔好买卖——至少在第59天到来之前是的。我接受了这任务，并从我的薪水里拿出钱电汇到伦敦给那个不懂规矩的裁缝。

从伦敦来的下一封电报给我传来一个简短的个人信息：卡帕小粉儿兰开斯特酒店2月15日。目前，我住在为战地记者准备的斯克里布酒店，但我预定了从15号起两间兰开斯特酒店最好的房间。

小粉儿的D日来了，我在我们的滩头阵地准备好了鲜花和香槟，在那儿等了一整天。到晚上我感觉到我可能不得不一个人闻着鲜花喝香槟了。而事实上，这场愚蠢的热切等待的戏持续上演了许多天，结局都是一样。到20号，伦敦又发来一封卡帕小粉儿字样的电报：放弃兰开斯特，任何情况下都不要来伦敦，稍后解释。我付了鲜花和香槟的钱，搬回了斯克里布酒店。

加斯顿说我不开心。他现在只提供劣质白兰地，但他是个出色正直的酒保。我发表了一通关于女人的演讲，从一般，到个别。加斯顿只是简单地说了一句："先生应该去做些冬季的运动。"

一个人抽着雪茄在高山上滑雪是个不错的主意。另外，我认识的一个非常漂亮的法国姑娘前几天刚出发去默热沃（Mégève）登阿尔卑斯山。

我跟埃尔默·洛热道别，我跟他说我做了笔亏本买卖，出发的日子定下来后他可以往默热沃给我发一封电报。然后我就和大雪战斗了30天，学了不少法国的滑雪技巧，而且每天都有一瓶满满的热水，睡得很好。

埃尔默发电报来的时候已经是春天了，是该让每个滑雪者都去跳伞的时候了。我的皮肤晒得够黑，身体也够健康去做一个懦夫，但我回到了巴黎。没有小粉儿的信，加斯顿建议道："先生应该回到战场上去。"他是个消息灵通的酒保。

***

大结局开始了，伟大的空降进入德国的行动，始于那些从一战遗留下来的法国火车车厢，那车身上还有著名的镌刻"40 hommes et 8 chevaux"[1]。整整48个小时，美国第17空降师挤在长长的货运列车里，被拖着走遍了法国。这是为了迷惑敌军间谍。经过两天的故弄玄虚之后，我们的将军们觉得部队和德国间谍都已经被折腾得够累了，

于是我们到了一个靠近机场的封闭营地，离我们出发的地点只有60英里。

到营地后，留给我们做战前清洗枪支和头脑的时间已经不多了。行动前一天，我们被告知将同一支英国空降师一起空降到莱茵河的另一边，正好在德国防线的中心。

大战之前，以前的匈牙利人和希腊人都会献祭白马和其他昂贵的动物。那天下午，美国空降兵们献出了他们的大部分头发，都剃了个印第安式的发型。他们说到第二天晚上没有头发地活着，总好过满头长发地死去。我留着头发，但觉得很渴。跳伞是治疗宿醉的最好办法，所以如果不喝一点儿上飞机简直是浪费。但这儿没有酒。第17空降师是一支无发、无酒的部队。

就在天黑之前，一架小型教练机在我们营地上空绕了几圈，然后降落在营地正中。来的是克里斯·斯科特少校。第9空运司令部又一次在我们的任务开始之前飞来，而克里斯仍然掌管着新闻的发布。他刚从伦敦飞来，给我带来小粉儿的包裹和消息，里面是一瓶苏格兰威士忌，而克里斯跟我讲了个长长的故事。

2月15日，他开始说，第9空运司令部在英格兰靠近莱斯特（Leicester）的总部举办了一个大型舞会，克里斯邀请小粉儿带着行李一起来。舞会过后，他打算把小粉儿藏起来，再把她送上第二天一早去巴黎的飞机。

舞会很成功，小粉儿成为注意的焦点。舞会一结束，小粉儿换上她战地记者的军装，他们向机场走去。不幸的是，舞会上和她跳过舞的一个小伙子在机场认出了穿美军军装的她，打电话通知了当地警方。

小粉儿在登上飞机前被捕了。她不想供出克里斯或牵扯上我，所以她说了一个没人会相信的荒诞无稽的故事。他们认定她是个间谍，她在强光灯下坐了很多天，反复说着同一个没人相信的故事。

最后她被释放了，但继续被跟踪。就在那时她打电话给《生活》要他们给我发信叫我不要来英国。她尝试写信，但她的信件都受到审

查，在信里没法写任何真话，所以克里斯两次飞来告诉我这件事，但我却在别处滑雪。

现在，克里斯总结道，小粉儿已经和她的父母回家了。她把她的爱连同这瓶酒一起捎给了我。

克里斯告诉我这件事的时候，表现得很痛苦。我问他是否非常爱她。“是的，”他回答道，“我一直都想跟你谈这事，但小粉儿让我发誓不说。”

我叫他现在说。“不，”他说，“明天你就要跳伞了，我会和一些摄影记者乘一架空中堡垒，飞在你们队形的前面，他们会拍一些跳伞的照片。第二天晚上我们能碰头，我会在莱茵河这边的第一个机场等你，那时再把事情谈清楚会比较好。”

我们就这样达成了一致，我们喝了半瓶苏格兰威士忌，我把另一半倒进我的随身酒壶里。

***

从北非到莱茵河，有太多的D日了，每一个D日我们都要在半夜起来。黑夜的结束往往就意味着死亡的开始。但是这次进攻不同，我们在早上7点吃了双份的战前新鲜鸡蛋，之后很快就出发了。

我和飞行团长乘坐打头的飞机，我被安排在他后面跳伞。在上飞机前，情报处的少校把我拉到一边。如果跳伞信号灯亮了，而我前面的“老家伙”有任何问题的话，他叫我把他从门里踢出去。这给我一种非常重要又非常舒服的感觉。

我们的飞机低空穿越了法国。透过飞机打开的门，小伙子们看着现在已经恢复和平的法国风景快速飞过。没有人吐，这是一次非比寻常的进攻。

上千架飞机和滑翔机同时从英国和法国的机场起飞，我们约在比利时的上空会合。从那儿开始，我们一起排着紧凑的队形飞行。我们的影子穿越了那些解放了的国家的公路和街道，我们能看到向我们挥手的人们的脸庞。连狗都变得痴狂，跟着我们的影子奔跑。在我们两边是拖着滑翔机的飞机，看上去好像有人在从英吉利海峡到莱茵河的上空串起了线，每隔100码就挂着很多玩具飞机。

法国，阿拉斯（**Arras**），**1945**年**3**月**23**日
一名美国伞兵留着莫霍克发型（**Mohawk**，讹传为莫西干发型）
以求好运并象征团队精神

我不想再多看或多想，开始装模作样地读一本悬疑小说，到10点15分才读到第67页。红灯亮起来，开始准备跳伞了，有一瞬间我突然有个愚蠢的想法，我想说：“对不起，我不能跳，我得看完我的小说。”

我站起来，确保照相机绑好在腿上，还有我的酒壶在胸前的口袋里。离跳伞还有15分钟。我开始回想我的一生，那就像从一架发疯的放映机里放出来的电影，在短短的12分钟里我看见和感受到我吃过以及做过的一切。还有3分钟，我觉得很空虚，我站在打开的机舱门前，上校的身后。我们身下600英尺就是莱茵河，子弹开始像小石子一样打在我们的飞机上。绿灯亮了，我根本不用去踢上校。小伙子们高声喊着“Umbriago”，我数着1000，2000，3000，在我头顶是我可爱的打开的降落伞。从空中到地面的40秒相当于我爷爷的钟上的几个小时，在落地前我有足够的时间松开照相机，拍几张照片，想六七件事。落地后我继续摁快门。我们都趴在地上，没人想站起来，第一种恐惧已经过去了，而我们都不想开始第二种。

10码之外是高高的树，在我们后面跳的一些人就降落在树上，现在正无助地挂在离地50英尺的地方。

一架德国机枪开始对这些挂着的人射击。我开始高声骂起长长的匈牙利话，把头埋进草丛里。趴在我旁边的一个小伙子抬起头。

“别再喊这些犹太祷告词了，”他叫道，“它们现在帮不了你。”

我翻身仰面躺在地上。在我们上空只有一架飞机，就是克里斯的那架银色空中堡垒，它掉过头，欢快地点了一下翅膀，突然燃烧了起来，冒着烟开始下坠。“那个克里斯，”我想，“他骗了我，成了英雄。”然后，就在飞机消失在树后之前，我看见7个黑点——7个黑点变成了7朵丝质的花。他们跳伞了；他们的降落伞打开了。

到上午11点，我已经拍完了两卷胶卷，我点了一支烟。11点半我从我的酒壶里喝了第一口酒。我们已经在莱茵河的另一边打下了坚实的基础，我们团已经从坠毁的滑翔机里拿出了枪，我们也到达了我们应该占领的公路。虽然牺牲了很多人，但这次比萨莱诺、安齐奥或是诺曼底都轻松。那几次战役的德国人足以在这里把我们全干掉，但这

里的德军被我们打败了。到下午的时候我们和其他团会合了。我关上照相机，我已经拍了足够多的照片，开始寻找克里斯。

晚上我试着向莱茵河走去，但我们仍然没有同河对岸驳船上的军队会合。我找到一个漂亮的丝质大降落伞，把自己卷在里面，睡了过去。那丝面很温暖，我的梦像是在发电报。“回去滑雪，回去滑雪。”电报不停地重复这句话，有时署名是小粉儿，有时是《生活》杂志。

德国，韦瑟尔（**Wesel**）附近，**1945**年**3**月**24**日
空降中的美国伞兵

德国，韦瑟尔附近，**1945**年**3**月**24**日
一些伞兵降落时挂在了树上，成了敌人的活靶子

德国，韦瑟尔附近，**1945**年**3**月**24**日

早上我到达了莱茵河。河上已经搭起两座浮桥，上千的枪支和士兵正在过河，他们都问我昨天的跳伞怎么样，我说了一个夸张的故事，但他们并没在意。

我找到了机场，问他们是否知道斯科特少校的消息。“他被带到这里过，伤了脚踝，”一个空军军官告诉我，“半小时之前他被送回了伦敦。”

从莱茵河到奥德河（Oder），战争从射击变成了抢劫。盟军士兵边打边前进，遇到的抵抗越来越少，却发现越来越多的照相机、鲁格手枪（Lüger）和年轻姑娘。进入德国腹地，他们才发现德国人是个非常干净的民族，那些农场和房子不像前几次战役中碰到的样子，倒更像是他们自己家乡的那些。

战争还没有结束，但盟军士兵和德国姑娘的亲善活动却已经开始了。只有那些在布痕瓦尔德（Buchenwald）、贝尔森（Belsen）和达豪（Dachau）解放了集中营的士兵们没有和年轻姑娘亲善。战争正渐渐停止，进入了一个混乱的消退期，士兵们在射出他们最后的几发子弹的同时，精神上已经开始打点回家的行囊了。

从莱茵河到奥德河我没有拍照。那些集中营挤满了蜂拥而至的摄影记者，而每一张新照片带来的恐惧只会削弱整体的效果。现在，只要短短一天，所有人都会看到那些在集中营里的可怜的人们经历了些什么；但明天，很少有人会在意他们的未来还会发生些什么。

德国人，现在变得神情阴郁，也突然友好起来，但他们对我的照相机并不感兴趣。我想见见第一个俄国人，然后就把我的战争打包。

俄国人在柏林战斗。其他的俄国人在美国人到达莱比锡废墟的门口时也到达了奥德河。在莱比锡我们碰到了又一场硬仗，城市由希特勒冲锋队（Storm Trooper）的精英把守，但他们也像其他人一样，在杀了足够多的美国人和自己人之后也会高喊“朋友！投降！”

我和第5步兵师的一个营一起来到一座通向城市中心的桥前。第一个排已经在过桥了，我们非常怕它随时会被德国人炸掉。角落里有一座时髦的四层公寓大楼俯瞰着这座桥，我爬上四楼想看看这最后一张

步兵匍匐前进的照片是不是可以成为我的相机的最后一张战争照片。这座布尔乔亚（bourgeois）公寓的四楼开着，五个属于重武器连的士兵正在架一挺机枪来掩护桥上前进的士兵。从窗口的位置很难射击，所以那中士和他的伙计把枪移到了外面不受掩护的阳台上，我站在门那儿看着他们。枪架好之后，中士退了回来，年轻的下士扣动了扳机，开始射击。

德国，韦瑟尔附近，**1945**年**3**月**24**日
一家德国人躲在散兵坑里

德国，韦瑟尔附近，**1945**年**3**月**24**日
德国农民逃离他们燃烧的房子

最后一个士兵射出最后的子弹看上去跟第一个士兵没什么太大的不同。等这张照片传到纽约，没人会想要刊登一张普通士兵用一挺普通的机枪在射击的照片。但这孩子有一张干净、单纯、非常年轻的脸，而且他的枪还在射杀法西斯。我走到阳台上，站在两码之外，把相机聚焦在他的脸上，摁下了快门。这是我几星期来拍的第一张照片——也是这孩子生前最后的一张照片。

悄无声息地，那紧绷着的身体放松下来，他猛地坍倒进公寓房间里，他的脸没有任何改变，除了双眼之间的那个小洞。一摊鲜血从他垂下的脑袋边流淌出来，而他的脉搏早就停止了跳动。

中士摸了摸他的手腕，跨过他的尸体，抓起机枪。但用不着再射击了，我们的人已经到达了桥的另一边。

我拍下了最后一个死去的人。在最后一天，一些最好的人死去了，但活着的人会很快忘记的。

***

我们在莱比锡停下了脚步。该做的都已经做了，现在我们得到的命令都是不该做什么。军队必须停下等待进一步的命令，而新闻记者们被警告不许试图进入柏林或接触俄国军队，他们就在15英里之外。从现在开始一切都要以一种官僚主义的方式进行。军队许诺会组织一个和俄国人的庆祝集会——特别为将军和新闻记者们准备的。

德国，莱比锡，**1945**年**4**月**18**日

德国，莱比锡，**1945**年**4**月**18**日
被狙击手射杀的美军士兵

我们发出了最后的报道，然后待在美国第1军的新闻中心等待，大多数新闻记者都在那儿。有些是从北非就跟随战争一路到这儿的，但许多都是新人。新人们充满激情地撰写着漂亮的报道，但那些老伙计们则显得很安静，调养着战争带来的不适感，喝着最后的酒。

在莱比锡的第一晚我们很早就上床睡觉了。半夜的时候，哈尔·博伊尔，这个最不知疲倦的老伙计，把我们叫醒了。他说："厄尼没了。"厄尼·派尔那天在远离我们的伊江岛（Ie Shima）被杀。我们都起来，在沉默中把自己喝到傻。

***

许多战地记者都从伦敦和巴黎赶来参加这个同俄国人的历史性会面。其中一个来自哥伦比亚广播公司的记者问我是不是克里斯·斯科特的朋友。我说是，他怎么样？他回答说克里斯在伦敦，腿还有点儿跛，正准备和一个英国姑娘结婚。

我不再关心俄国人了。这个CBS的记者给了我他伦敦公寓的钥匙，我开着一辆德国产福特直接到巴黎。在那儿我申请了去英国的命令和签证，并发电报给小粉儿说我回来了。

---

[1] 40 hommes et 8 chevaux，40个人或8匹马。源自第一次世界大战时法国向前方运送部队的火车车厢。每辆车厢都有"40/8"的标识，说明车厢可装载40名男子或8匹马。一战中的美军也曾搭乘这种车厢开赴前线。这种运输方式条件简陋，但也成为袍泽同甘共苦的象征。——编注

十五

我在小粉儿的家门口付了出租车费，打开车门时我看见了她。她在外面等着我。

“你现在一定要来，”她说，“你想再把一切都毁了？”她戴着眼镜，看上去不错，而她的声音有点异常。我注视着她，她说：“我在多切斯特给你订了间房。”我又招了一辆出租车，我们坐了进去。我给了司机那个CBS记者在波特兰广场的公寓地址。

到了公寓，她坐在一张大椅子上，而我站在冷冷的壁炉旁，我们俩都没说话。过了一会儿，她摘下眼镜用她以前的声音对我说：

“现在我见到了你，你看上去跟过去没什么不同。”

“我还是一样，我没变过。”

“我不一样了。过去的两年里，你有你自己的生活，但我只有等待。现在我爱上了一个人——而且也被深深地爱着。”

我说这不可能，这都是因为战争和护照的愚蠢事件，那些围绕着我们的麻烦事给她造成的紧张。“我们还拥有两年前初次见面的那一天……还有许多好日子在后面。”

“为什么你以前不这么说？”

我没有回答。“他对你来说太年轻了，”我最后说。

“现在我有一个美好的梦，你为什么要破坏它？”

我再一次沉默。

“另外，”小粉儿加上一句，“克里斯不会骗我。”

我们在壁炉里生起了火，然后我去CBS藏酒的地方拿回来两瓶酒。坐在壁炉旁喝着酒，渐渐地我们开始更放松地谈话。我们坐着，说着，不吃也不睡。我争论着，我辩解着，我还诅咒着，乞求着，最后几乎要揍她了。但她抽泣着，驳斥着我，坚定不移。

我们窗前的灯变换了几次。第二天早晨，我们坐在地板上，周围满是空酒瓶和一堆正在熄灭的炉火。小粉儿有点憔悴，但很美，我觉得我已经把她赢回来了。我说我要去刮个脸，然后我们一起去吃早餐。

在我刮脸的时候，我听见她在打电话。当我走出盥洗室，小粉儿已经穿上了外套，化好了妆，戴上了眼镜。她说："我要吻你。"然后走了出去。门前有两瓶牛奶和两份报纸，报纸的头版用不同寻常的粗体字写着：

欧洲战事结束

这下真的再也不必在早上起床了。

我要的东西都有了，但我还是决定为进攻作一次小小的采购。我在博柏利（Burberrys）买了英军专用雨衣，在登喜路（Dunhill）买了一个很质随身酒壶。我准备好了。

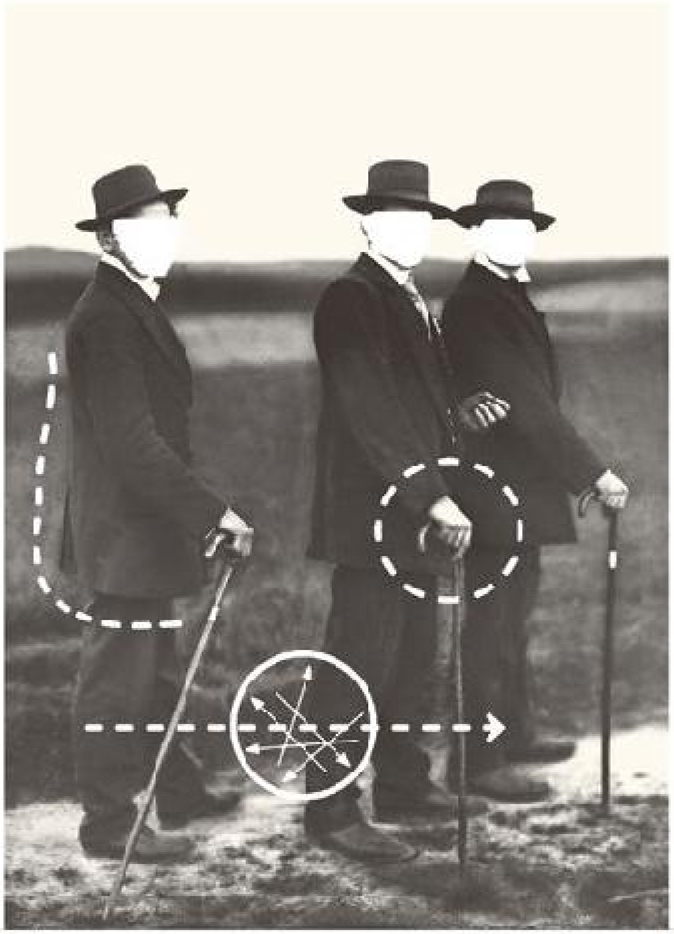
战地记者的赌注——他的生命——就在他自己手里，他可以把它押在这匹马或那匹马上，也可以在最后一刻把赌注放回口袋。…… 我是个赌徒。所以我决定跟随E连在第一批冲上去。

如果你拍得不够好，那是因为你靠得不够近。

——罗伯特·卡帕

上架建议：摄影 人文
ISBN 978-7-5598-0337-5
9 787559 803375 >
定价：52.00元

理想国



“摄影承载了一种见证，人类正在给定条件下实施自己的选择。”

理解一张照片：

约翰·伯格论摄影

[英]约翰·伯格 著 [英]杰夫·戴尔 编 任悦 译

继《摄影小史》《论摄影》与《明室》之后的又一部摄影经典著作
约翰·伯格半个世纪摄影思考之精华，生前摄影文章首次结集
由英国国宝级作家杰夫·戴尔（Geoff Dyer）悉心编选

Understanding a Photograph

John Berger Geoff Dyer

中国美术学院出版社

想象另一种可能

理
想
国

imaginist

理解一张照片：约翰·伯格论摄影

Understanding a Photograph John Berger Geoff Dyer

[英] 约翰·伯格 著

[英] 杰夫·戴尔 编

任悦 译

中国美术学院出版社

•杭州•

UNDERSTANDING A PHOTOGRAPH
Copyright ©2013, John Berger
Selection, introduction and notes copyright ©2013, Geoff Dyer
All rights reserved

责任编辑：孙丽英

责任校对：杨轩飞

责任印制：毛翠

特约编辑：胡昊　马步匀

装帧设计：陆智昌

内文制作：龚碧函　李丹华

图书在版编目（CIP）数据

理解一张照片：约翰·伯格论摄影/（英）约翰·伯格著；（英）杰夫·戴尔编；任悦译. — 杭州：中国美术学院出版社，2018.1

ISBN 978-7-5503-1524-2

Ⅰ.①理… Ⅱ.①约… ②杰… ③任… Ⅲ.①摄影评论－世界 Ⅳ.①J405.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第255569号

理解一张照片：约翰·伯格论摄影

[英]约翰·伯格 著　[英]杰夫·戴尔 编　任悦 译

出品人：祝平凡

献给贝弗莉

谈约翰·伯格

与本雅明、巴尔特、桑塔格关于摄影的经典性论述相比，约翰·伯格同样视野宽广，极富洞见，以可敬的滔滔不绝使读者信服。伯格热衷于绘画、摄影，兼事媒体，并以卓越的写作照亮他的全部工作。他的文笔质朴而活泼，处处透露着无比善良的好奇心，或者说，正是活跃的好奇心，这位英国人的写作才会如此体贴而善良。摄影只是他议论的一部分，他的出其不意的智慧或许来自写作与绘画间了无滞碍的长期实践，因此，他不倦的窥探并非仅仅指向摄影与绘画，而是“观看”的诡谲。在我们可能涉及的有关观看的文献中，很难找到如此引人入胜的文字，这些文字有效化解了古典绘画被专业史论设置的高贵藩篱，也使照片摆脱过多的影像理论，还原为亲切的视觉读物。阅读伯格，会随时触动读者内心极为相似的诧异与经验，并使我们的同情心提升为良知。

陈丹青

2007年

引言

我变得对摄影感兴趣，不是通过拍照片或是看照片，而是通过对相关书籍的阅读。有三位成为我向导的作家名字，想必大家不会意外：罗兰·巴特（Roland Barthes）、苏珊·桑塔格（Susan Sontag）和约翰·伯格。我是在读过桑塔格对黛安·阿勃丝（Diane Arbus）的论述之后，才又看到后者的照片（《论摄影》没有插图），至于巴特论安德烈·柯特兹（André Kertész），或是伯格谈奥古斯特·桑德（August Sander）的文章，除了刊登在《明室》和《看》里面的几幅复制作品以外，我对两位摄影师的作品几乎一无所知。［《看》的封面用图，其署名是加里·维诺格兰德（Garry Winogrand），可它对我来说没有任何意义。］

伯格也受惠于其他两位。他发表于1978年的《摄影的使用》，就是献给桑塔格的，这篇文章是伯格对桑塔格在早先一年出版的《论摄影》所进行的一系列“回应”：“这些思考间或是我自己的，但它们却都是在我阅读她这本书的过程中生发出来的。”（p.71）在《文之悦》（1973）书评里，伯格形容巴特是“我作为一名作家所认可的，唯一在世的文学与语言学批评家或者说理论家”[1]。

至于巴特，其作品《明室》（1980）后面的书目中就列有《论摄影》——在英文版中，这个部分被省略了。反过来，桑塔格也深深受到了巴特著作的形塑。此外，他们三人又都受到本雅明的影响，后者的文章《摄影小史》（1931）读起来就像是一张幸存的古老地图的局部，而这后来的三位，则以他们不同的方式，因地制宜地将自己的思想投射其上，继而让这张地图延展、提升和推进。本雅明不断闪现在巴特的写作中。而《论摄影》书末的语录集，也注明了“献给W. B.”，桑塔格在这里用一种亲密的关联方式致敬这位她深受其教化且崇拜的伟大人物，而且她也相信这是她理应的致意。在《观看之道》第一部分的结尾，伯格也声称“很多想法”来自本雅明的文章《机械复制时代

的艺术作品》。（要知道，这是在1972年，本雅明的这篇文章尚未成为他被机械复制最多和最常被引用的作品之一。）

摄影对这四位来说，是一种特殊的兴趣，而非专攻的术业。他们不是带着策展人或摄影史家的权威在谈论摄影，而是作为散文家与作家在探索摄影。他们对相关主题的论述与其说是知识积累的成果，倒不如说是知识和理解如何被获得，或者正在获得过程中的鲜活记录。

这一点在伯格身上尤为明显，在《另一种讲述的方式》（*Another Way of Telling*, 1982）出版之前，他还从未就摄影这一主题出版过专著。不过在某种意义上，他倒的确是那个因为自己的学业和职业而更多地导向摄影的人。在桑塔格成为一名自由作家之前，她在学术研究上已颇有些建树了，而巴特则是终其一生都待在学院中。但伯格充满创造力的生活却是根植于视觉艺术的。离开学校之后，他满脑子里只有一个想法——“我要整天画裸体的女人”[2]，之后他进入切尔西艺术学院和中央艺术学院学习。20世纪50年代早期，伯格开始撰写有关艺术的文章，并成为《新政治家》（*New Statesman*）杂志固定的评论人，他是反传统的，马克思主义的，不吝赞叹，但也时常鄙夷。他的第一部小说《我们时代的画匠》（*A Painter of Our Time*, 1958），就是他在艺术世界和左派政治中浸淫的结果。到了60年代中期，他已经有了更为广阔的视野，超越艺术和小说，成为不受任何类型和风格限制的作家。至为关键的是，伯格此时已开始与摄影师让·摩尔（Jean Mohr）合作。他们的第一本书《幸运的人》（*A Fortunate Man*, 1967），继沃克·伊文思（Walker Evans）和詹姆斯·阿吉（James Agee）关于美国大萧条时期贫困的农民生活的作品《现在让我们赞美名人》（*Let Us Now Praise Famous Men*, 1941）之后，又往前迈进了重要的一步。（《幸运的人》副标题为“一个乡村医生的故事”，我猜这是对W.尤金·史密斯发表于1948年《生活》画报上的伟大图片故事《乡村医生》的致敬。）这之后是他们观察研究移民劳工的《第七人》（*A Seventh Man*, 1975），最后是《另一种讲述的方式》。在这三本书中有一点很重要，即照片不是为文字服务的插图，而相对应的，文字也不只作为照片的某种延展的图片说明而存在。他们拒绝伯格称之为“同义反复”的图文关系，而是倡导一种嵌入的、相互提升的关系。一种新形态由此得以构成和提炼。

伯格与摩尔持续合作的一个附带效果是，多年来，他不但观察摩尔工作，也同时成了摩尔的拍摄对象。虽然从未受训成为一名摄影师的他应该更享受当一名艺术家的感觉，可他对处在拍摄这个行为另一面的经验——被拍摄——却也越来越熟悉。他的书，除了一张照片例外——由他的另一位朋友亨利·卡蒂埃-布列松所拍！——其他作者像都由摩尔操刀，这构成了摩尔对这位伙伴的一份视觉传记。（关于摩尔的文字也收录在此书，记载了伯格试图回报，为这位摄影师创作一幅素描肖像的故事。）伯格评论绘画的文章是以一个画家的权威所作的发言，而他谈摄影则通常聚焦于那些被摄者——照片里所描绘的生命的经历。巴特《明室》写作的冲动是将摄影视作“反电影”[3]，伯格写摄影则来自它与绘画、素描之间的紧密关系。随着伯格年龄的增长，早年的素描训练非但没有在重要性上消退，反而成了一种他愈发信赖的用以调查和探索的工具。[一个有力的证明是，他2011年最近出版的新书某种程度上受到斯宾诺莎启发，其书名就叫作《本托的素描簿》（*Bento's Sketchbook*）。]在《我那美丽的》（*My Beautiful*）一文中有段描写也颇具代表性，在佛罗伦萨一间博物馆，伯格看到一尊由吕卡·德拉·罗比亚（Luca Della Robbia）制作的瓷制天使头像，他写道：“我画了一幅素描，为的是尝试更好地理解她的面部表情。”（p. 284）这会不会就是对伯格来说摄影的部分吸引人之处？不仅因为它全然是另一种图像生产方式，也因为它对借由绘画的阐释方式有免疫力？显然，照片也可以被素描，但它的意义又如何被素描（抽取）出来呢？

这就是巴特和伯格共同的目标：阐明摄影的本质，或者，正如1914年，艾尔弗雷德·斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）所表述的“摄影之理念”（the *idea* photography）[4]。而当这种雄心壮志相当自然地汇入摄影理论研究之时，伯格的思路又显得十分个人化，自学成才者的秉性在他那里是那么根深蒂固地存在着，这让他没有屈服于20世纪70年代和80年代掌控文化研究的话语和符号学热。就拿当时一个代表性人物维克多·布尔金（Victor Burgin）来说，他从伯格身上学到不少，但相较而言，伯格却没从布尔金那里得到太多。不管怎样，到《看》（*About Looking*, 1980）这本包含伯格一些重要摄影文论的合集出版的时候，他已经在法国的上萨瓦省住了差不多十年。他对摄影的研究（我保留研究这个词，尽管它相当不合适）与获得其他知识和理解的努力串联并行：关注居住在他周围的农民，撰写小说《劳作》（*Into Their Labors*）三部曲。不过很自然地，他试图传递的知识和思路依然

不是一种直接表达。但不管是三部曲中前两部《猪猡大地》（*Pig Earth*, 1979）和《欧罗巴往事》（*Once in Europa*, 1987），其中虚构人物露西卡·布罗尔以及鲍里斯的生活描写，还是论及保罗·斯特兰德所拍下的贝内特先生的照片（p. 66），都需要一种全身心的关注（attentiveness），正如D.H.劳伦斯的诗《沉思》（*Thought*）所表述的：

沉思是凝视生活之面庞，读那可以读到的，

沉思是在经验中徘徊，获取结论。

沉思不是鬼伎俩，不是练习，也不是一套躲闪规避术，

沉思是一个人的全部，整个都投入其中。[5]

就伯格而言，在他的孩提时代，沉思的习惯作为某种持续和规律的特质，就已本能地出现。在《我们在此相遇》（*Here is Where We Meet*）一文中，作者的母亲曾谈及童年的伯格，在克罗伊登的电车上："你坐在靠边的位子上，我从未见过任何人像你这样用力地看。"[6]假使这孩子最终成为一个所谓的"理论家"，也就应了歌德描述的那种路径："存在一种丝丝入扣的经验论，使得自身与客体休戚与共，由此成为真正的理论。"这句话曾被本雅明引用（在《摄影小史》中），并在伯格的《西装与照片》中被转引（pp. 48 —49）[7]。

这是伯格何以成为如此优秀的实践派评论家，成为每一张照片的读者的原因（"凝视生活之面庞，读那可以读到的"），带着他那具有标志性的密切关注，以及一贯的温情，不断地发问。［参见他分析柯特兹1916年6月在布达佩斯拍的照片《一位将要离开的红军士兵》，p. 108。］在这个意义上，伯格写摄影延续了写绘画的风格，对可见之物提出质询。正如，在与塞巴斯蒂奥·萨尔加多对话的开始，他就提出："我试着将我看见的东西转换成文字。"（p. 243）

到了1960年，伯格已将自己的美学标准锤炼得简洁且自信："这部作品能否帮助或鼓励人们了解并宣示他们的社会权利？[8]"与这个标准

一致的是，从一开始，他的摄影写作就公然且毫不避讳地与政治关联，像1967年有关切·格瓦拉的文章《帝国主义的图像》就是如此。（1972年，在《痛苦的照片》一文中，他也曾声称，那“看似”具有政治性的关于战争与饥荒的照片，通常用来将苦难从政治决策带来的影响中移除，使之变成一种不可改变的，且看起来会是永久存在的人类境遇。）于是很自然地，他会被政治、纪实或是“宣传”摄影师所吸引，但他关注的范围更广，且政治的概念从来都不能被简单化为印度摄影师拉古比·辛格（Raghubir Singh）所声称的“将悲惨作为对象”[9]。在《西装与照片》中，伯格以桑德的一张三个去跳舞的农民的照片为起点，论述了西服套装的历史，它作为“纯粹久坐不动的权威”的一种理想化身（p. 56），和它作为葛兰西文化霸权理论的一种图解。［与他引用本雅明的《机械复制时代的艺术品》一样，要知道这是20世纪70年代，比戈尔·维达尔（Gore Vidal）对迈克尔·富特（Michael Foot）说出“即使在美国，年轻人也都在读葛兰西”的话早了将近二十年。[10]］摄影师当中最不被理论所驱动的一位，李·弗里德兰德（Lee Friedlander）曾提到，有太多的东西，大量无意图的信息在自己的照片中不期而至，他对此不动声色地总结道：“摄影，乃是一种慷慨的媒介。”[11]《西装与照片》即是这样一堂示范课，一张照片之中，有太多信息有待发掘和揭露，即便缺乏李· 弗里德兰德作品那般视觉密度（visual density）的照片也不例外。而作为另一种经典范例，它们还提醒我们，这些极佳的文章堪比一段旅程，认识论的旅程，它们带我们超越所记录的那一刻，并且常常超越摄影，当然，有时候也会再回来。在为马克·特里维耶（Marc Trivier）2005年展览所写的评论《在此地彼时之间》中，伯格在谈照片之前讲了一个故事，关于他的心爱之物——一个古老的闹钟，那嘀嗒嘀嗒的声音仿佛让他居所中的厨房也有了呼吸。闹钟坏了（被作者自己弄坏的，那实在是一个让人沮丧的时刻，是一次漫不经心的恶果），伯格将它送去修理，却发现……好吧，我就不剧透了，我想说的是，最终正如文字上的相互呼应，伯格和巴特在这里也有个心照不宣的相互致意，因为巴特在《明室》里也有一段非常优美的关于钟表的文字：

> 于我而言，这些时间的声响却不是忧伤：我热爱铃声、钟声、表针走动的声音——我记得，最初，摄影的器具与木工的技巧和机械的精准有

关：相机，简言之，就是一台用于观看的钟表，于我，这个老年人，我仍能听到这个摄影机械装置里木头鲜活的声音。[12]

在这里，我们得以一瞥作为小说家的巴特对精密装置的关注。同时，伯格的批评写作也和他大量的小说写作紧紧相连：伯格倾向于检视和发掘一张照片中流露或隐藏的故事，此时，他作为批评家和作为图像质询者的写作任务也为讲故事的人（storyteller）的职业需要所替代。然而他并非停留于此，伯格在《而我们的面孔、我的心，简洁如照片》（*And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*）提醒我们："在故事和形而上学之间的来来往往从未停息。"[13]

本书所收录的文章基本以年代顺序编排。所选文章来自伯格的著作、之前未见收录的一些展评，以及他为画册撰写的前言和后记。在编辑过程中，文章中的个别小错得到校正，还有其他一些小改动，主要是减少文章在面对不同的发布环境时遭遇一轮轮"清洗"而造成的不一致。此外，这些文章也都有了更全面的配图。但很显然，当它们离开被大尺幅、高精度的照片复制品充满的画册时，在很大程度上是成问题的；但若将时间倒推至桑塔格写《论摄影》的时代，与之相比，这在当下又不成问题，因为很多照片都可以马上在网上找到，甚至可以在阅读这本书的同一个设备上同时浏览。我这样说，其实是在重申《另一种讲述的方式》中的观点，即将图文视为一种合作关系。图片和文字一样重要。这里面收录的一些文章（"外观"和"故事"），我们只有伯格的文字，不过，它又像是一种指引，带你回到伯格的书里，在那里，它们将和摩尔的照片重逢。

杰夫·戴尔

爱荷华城，2012年8月

---

[1] John Berger, *New Society*, 26 February 1976, p. 445.

[2] John Berger, *Selected Essays* （London: Bloomsbury, 2001）, p. 559.

[3] Roland Barthes, *The Grain of the Voice* （London: Jonathan Cape, 1985）, p. 359.

[4] Alfred Stieglitz, *Photographs and Writings*, ed. Sarah Greenough （ Washington, DC: National Gallery of Art/Bulfinch Press, 1999）, p. 13.

[5] D. H. Lawrence, *Complete Poems* （Harmondsworth: Penguin, 1994）, p.673

[6] John Berger, *Here Is Where We Meet* （London: Bloomsbury, 2005）, p.8

[7] 参见Walter Benjamin, *On Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter （London: New Left Books, 1979）, p.252。

[8] John Berger, *Selected Essays*, p. 7.

[9] Raghubir Singh, *River of Colour* （London: Phaidon, 1998）, p. 12.

[10] Gore Vidal, *The Last Empire* （New York: Doubleday, 2001）, p. 304.

[11] Peter Galassi and Richard Benson, *Friedlander* （New York: Museum of Modern Art, 2005）, p. 14.

[12] Roland Barthes, *Camera Lucida*（《明室》）, trans. Richard Howard （New York: Hill and Wang, 1981） p. 15.

[13] John Berger, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* （New York: Pantheon, 1984）, p. 30.

帝国主义的图像

1967年10月10日，星期二，一张格瓦拉尸体的照片发往世界各地，它被用来证明在此前的周日，在里奥格兰德河北岸的一个叫作西格拉斯的丛林村庄附近，格瓦拉在两支玻利维亚的军队和一支游击队之间的冲突中死亡。（这个村子随后因抓住格瓦拉而得到公开的奖赏。）尸体照片拍自瓦里格兰德小镇的一间破屋里。死者被置于担架之上，而担架则放置在一个水泥槽上。

此前两年，切·格瓦拉已经成为传说。没人确切地知道他在哪里，也没有任何确凿的证据证明曾有人见过他。但人们总是不断猜想他的存在，并期待他的出现。在最后一次发自“世界某处”一个游击队基地，面向哈瓦那的亚非拉人民团结组织（Tricontinental Solidarity Organization）的宣言中，格瓦拉一开始就引用19世纪革命诗人何塞·马蒂（José Martí）的诗句：“燃起炉火吧，唯有光可见。”而他却在自己所宣称的这种光芒之下，无影无踪却又无处不在。

玻利维亚军官与记者站在一旁察看切·格瓦拉的尸体

1967年10月10日

现在，他死了。格瓦拉活着的可能性，与他那传说的力量成反比。这个传说必须被钉牢。“假如”，《纽约时报》的报道中提道，“埃内斯托·切·格瓦拉，真的在玻利维亚遇害，这看起来很有可能，那么这个男人，以及有关他的神话，将从此被埋葬”。

我们并不知道有关他死亡的细节。但从那些人——他的尸体落入他们的手中——在格瓦拉死后对待他尸体的方式，即可略知他们的心态。先是藏起来，然后又拿出来公开展示；之后将它埋在一个无名地点的匿名墓穴中，尔后又挖出来，最后将其焚烧。而在焚烧之前，他们又砍下格瓦拉的双手，为的是之后做辨认。这可能暗示着，他们严重怀疑自己杀的是否真的是格瓦拉，但同时也可能是，他们不是因为怀疑，而是仅仅出于对这具尸体的畏惧。我倾向相信后者。

这张10月10日的传真照片，目的是将这个传说人物予以终结。不过，对于很多看到它的人来说，其效果却各有不同。它有何意味？现在，这张照片究竟，以及去神秘化的话，又意味着什么？基于我个人的立场，我将对此做谨慎的分析。

这张照片与伦勃朗的画作《尼古拉斯·杜尔普医生的解剖学课》（*The Anatomy Lesson of Doctor Nicolaes Tulp*）有某种相似性。穿着整齐的玻利维亚上校用一块手帕捂着鼻子，他所占据的位置正是伦勃朗的画中医生所处的位置。照片中那两个专注盯着尸体却又不带任何个人感情的人，好比杜尔普医生左边最近的两个。的确，伦勃朗的画作中的人要更多，但在瓦里格兰德的这个破屋内也有不少人没被拍进来。除此之外，尸体的安置方式以及它和上方人物的关系，连同尸体散发出的一片死寂的感觉，也都很相似。

但这也没有什么好吃惊的，因为两幅图像目的相同：都在力图展示尸体——它们正被充满仪式感地（formally）、客观地检视。更进一步讲，它们都在制造死亡的范本，一个为了医学进步，另一个则作为政治警告。关于死亡和屠杀的照片成千上万，但出于展示目的的正经照片却很少见。杜尔普医生展示的是胳膊上的韧带，他之所言可以应用于每个人的手臂。捂着手帕的上校展示的则是这个“臭名昭著”的游击队领导最后的命运——仿佛“上苍”的旨意，他之所言，也适用于大陆上的每个游击队员。

伦勃朗·范·莱因，尼古拉斯·杜尔普医生的解剖学课
1632年

安德烈·曼泰尼亚，哀悼基督
1480年

我又记起另一张图像：曼泰尼亚（Andrea Mantegna）的《哀悼基督》，这幅画目前存放在米兰的布雷拉（Brera）。在画中，观看基督尸体的角度也是平视的，不过是从脚的位置而不是侧面。胳膊的位置和格瓦拉的相似，手指蜷缩的样子也差不多。而基督尸体下身盖着的布单的褶皱及形状也和格瓦拉的下身穿着很像——橄榄绿的裤子，敞开的扣子，浸透了鲜血。两个人的头都被抬起了同样的角度，嘴巴也都是耷拉着的。基督的眼睛已经合上，有两位悼念者侍立在侧；而格瓦拉的眼睛睁着，因为旁边没有悼念者：只有一个举着手帕的上校，一个美国情报员，几个玻利维亚的士兵，还有记者。再一次地，当我们面对这种相似时无须吃惊。一个死了的罪犯，并没有太多安放方式。

但在这里，其中的相似却不只是姿势或功能上的。我在晚报的头版瞥见这张照片时迸发的情绪，如若借助历史想象，和我先前认为的当代信徒看到曼泰尼亚画作的可能的反应很相似。照片的力道相对比较短暂，我现在再看这张照片，只能重构当初那断断续续的情绪。格瓦拉那里没有基督，但假如我再到米兰去看曼泰尼亚的画，我却可能会在其中看到格瓦拉的躯体。但这只能在这样一种特定且少见的例子中才奏效：一个男人死亡的悲剧完成并放大了他一生的意义。我在格瓦拉那里敏感地意识到这一点，而一些画家则曾经在基督身上意识到这点。一定程度上，这又显示了情绪上的一致。

在格瓦拉之死这个问题上，许多评论者的错误在于他们只是将格瓦拉视为军事技巧或一种特定的革命策略的代表，进而将自己谈论的重点放在一个挫折或者一次失败上。我无法估量格瓦拉之死给南美革命运动带来的损失。但可以肯定的是，格瓦拉曾代表的，将要代表的，不仅仅是他那些计划的实施细节，他代表的是一个决定，一个结论。

格瓦拉发现世界的状态已无法容忍。直到最近，情况才变得这么糟。此前，世界上三分之二的人民的生活状态和我们今天差不多，剥削和奴役同样巨大，人们承受的痛苦同样剧烈而广泛，荒芜也是一样绵延不绝。但这样的境况却不是无法容忍，因为在那时，关于这个境况的全部真相还不为人知，即便那些正承受着痛苦的人们也对此浑然不觉。事实上，真相在其所涉及的境况中并不一直是不证自明，它们的诞生——有时会很晚，往往诞生于争取国家解放的抗争和战争之

中。这个新生的真相让帝国主义的意义发生了改变。它的需求看起来也不同了。过去，它要求廉价的原材料，被剥削的劳动力和一个受控制的世界市场。今天，它要一个毫无价值的人。

格瓦拉在与这一帝国主义的革命斗争中，已预想到自己的死亡。

> 无论怎样，死亡都会吓到我们，那就迎接它的到来吧，有了这个，我们的呐喊，才可以抵达那些愿意倾听的耳朵里，而另外一些人则会伸出援手，拿起我们的武器，还有人会准备好，用哒哒哒的机枪声，用新的战争以及胜利的呐喊，为我们吟唱葬礼的挽歌。[1]

他对死亡的预想，使他得以衡量如若接受这不堪的世界现状，他的生活将会何等不堪。他对死亡的预想，使他得以衡量改变世界的必要性。正是由于对死亡的预想给他自由，使他得以拥有生之为人的那种必要的骄傲。

当格瓦拉死亡的消息传来，我听有人说："他是世界的象征，代表一个个体之可能。"为什么可以这么说？因为格瓦拉认识到何为一个人所不能忍受的，并做出了相应的行动。

格瓦拉所明晰的生命之必须悄然融汇起来，充满了整个世界，但他自己的生命却消失其中——他设想的死亡，最终成了事实。这张照片就在佐证这一事实。所有的可能都已全无。相反，血、福尔马林的气味、未曾清洗过的尸体上袒露着的伤口、苍蝇在飞、邋遢的裤子：这些尸体隐私的细节就这样张扬天下，其奄奄一息的样态就像是一座被摧毁的城市破碎且毫无人情味。

格瓦拉死时被他的敌人包围。这些人在格瓦拉死之前是怎么对他的，在他死后可能还继续怎么对他。在生命的尽头，他除了先前所做的那些决定以外，并无他物支持。至此，这个生命的周期已经合闭。所有自诩了解他在那个瞬间，或者在那漫长时刻之经历的声称，都将极度粗俗无礼。对于他的死，他那了无生气的尸体，如照片所示，是我们获得的唯一的报告。但我们有权推断在他生命终结之时所"发生"

的逻辑。真相总是逆流而上。他设想的死亡，不过是改变这不可忍受的世界现状的必要措施。格瓦拉意识到，现在这一死亡，将成为他在生命里可以寻得的一种合理依据，而它足以让那个作为他经验的世界（world-as-his-experience）从此变得可以忍受。

对这个最终逻辑的预见，是让一个男人，或曰一个人，在压倒性的劣势下依然要展开斗争的部分原因。多少也是这神秘的道德因素，在面对武器的威力时发挥了以一敌三的效用。

照片呈现了这样一个瞬间：被人为保存下来的格瓦拉的尸体，成了一个纯粹的展示对象。这里面有着一种赤裸裸的恐怖。但展示的目的究竟是要证明什么？就是恐怖吗？不。这个恐怖的瞬间是为了指认格瓦拉的身份，并说明所谓的革命的荒谬。但也正是因为这一特定的目的，这个瞬间被超越。格瓦拉的生命，他的革命理念及参与革命的事实，迅速激发了一种先于此瞬间存在并持续至今的解读。让我们做一个假设，那些筹划和发布这张照片的人达到他们目的的唯一方式就是人为地把整个世界当时的模样留存那个瞬间里：阻止生命。看起来唯有用这种方式，格瓦拉活生生的榜样内涵才会被否认。但如果真是如此，那么这张照片要不就毫无意义，因为观者与其所涉及的内容没有任何联系，要不就是其实际意义会否认或限制着它被安排所做的那种说明。

我之所以把这张照片和两幅绘画做比较，是因为在摄影术诞生之前，绘画是我们所拥有的唯一视觉证据，它们显示出人们如何看，以及看到了什么。但就效果而言，照片和绘画却全然不同。对绘画来说，或者说是其中那些成功的，其解读是由作品自身的主题所激发，它甚至会针对该主题暗示出一种十分明确的态度。因此，我们可以将绘画视为大体可以自圆其说的存在。

但面对这张照片时，我们不是会一掠而过，就是会自己去完善它的意义。就像任何沉默的图像之所能，它呼唤着你的决断。

1967年10月

因为被另外一张近来的报纸新闻照片触动，我想接着来谈切·格瓦拉之死。

18世纪末以前，对一个明知道其特定行为的直接后果是死亡，却敢于正视它的人来说，如此视死如归的态度是他作为一个奴仆之忠诚的体现。无论处于怎样的社会阶层或地位怎样的优越，情况都是这样。权力会介入他与他的自我意义之间，而他与这个权力唯一可能的关系就是他服从后者或接受后者的奴役。这里的权力可能会被抽象成命运，但更常见的是将其人格化为神、国王或者是主人。

因此，听起来或许有点奇怪，一个人即便做了决定（决定的未来后果是导致他的死亡），其实也还没完。因为这个决定还要上呈给更高的权力获得认可。这个人唯一能确定的，只是自己正要接受审判的状态：归根结底，他就是那个将会被审判的人。而作为与这有限责任的交换，他将得到一些好处。好处的范围从主人对他勇气的赞赏到天堂里的永福。但所有这些终极决定和终极利益都外在于他的自我和生命。死亡，这个看上去如此明了的一个结局，对他来说只是为了某些死后的待遇而使用的一种手段。死亡就像是针眼，穿过其，他才会有所系。这就是他的英雄主义模式。

法国大革命改变了英雄主义的本质。（需要澄清的是，我在这里指的不是那些具体的英勇的行为：对痛苦和折磨的忍耐，在炮火中坚决战斗的意志，于战场之上迅速而明晰地做出的行动与决断，在危难之中相互救助的自发性——这些勇气在很大程度上是以身体的经验界定的，可能时至今日也改变甚少。我指的乃是在这些另外的英勇之举之前的抉择。）它把国王送上了断头台。

25岁的圣茹斯特（Saint-Just）在其面向国民议会的首次演说中，声称君主制是一种犯罪，因为国王篡夺了人民的主权。

> 这一君主统治不可能清白：它的疯狂相当明显。每一个国王都是叛贼和篡权者。[2]

圣茹斯特的确是——在他自己看来——为人们的公共意志服务，但他自由地选择去这样做，是因为他相信人们忠于自己真正的本性时，就会拥有理性，他也相信他们的共和国代表着德性。

> 有三种恶是共和德性（Republican virtue）在当下这个世界所不能妥协的：第一是国王，第二是为国王服务，第三是对主仆奴役仍普遍存在的情况熟视无睹。[3]

现在似乎已经很少有人会用自己的死来表明他身为奴仆对主人的忠诚了。一个人设想的死亡可能会成为衡量他对自由之热爱的尺度：一个他个人解放的证明。

在发表第一次演说二十个月之后，圣茹斯特自己也面临被处死的命运，行刑前的那个晚上，他把全部时间都花在了写作上，而没有采取行动展开自救。他之前已经写下如下句子：

> 对那些在坟墓前畏缩后退的人来说，情况只会更糟……我鄙视构成我的这个凡尘肉身，这肉身正对你说：任何人都可以将这肉身终结。但我会坚决反抗任何人把我已经给予我自己的——一个翱翔在诸世纪的天空之中的独立生命，从我这里抢走。[4]

“我已经给予我自己的”。现在，最终的决定开始处在自我[5]的范围之内。不过还没有那么绝对和彻底；这里面无疑还是有一点模棱两可的东西。上帝不存在了，但卢梭的“最高主宰”却通过一种隐喻的方式，搅乱了对于这个问题的讨论。该隐喻让一个人相信，自我还不是自足的存在，它与对一个人一生的历史审判同在。“天空中的一个独立生命”也在历史的审判中。在这里，仍飘荡着一个先在秩序的幽灵。

甚至当圣茹斯特面对对立，发表声明的时候——他为罗伯斯庇尔（Maximilien Robespierre）和自己辩护时所做的大胆的最终陈词——

模棱两可的东西依旧存在：

> 名声是虚空的噪音。让我们把自己的耳朵放到已消逝的世纪：你不再听到任何声音。而在另外一个时空里的人，也许正围绕着我们的骨灰坛行走，他们也听不到什么。美德——不管付出怎样的代价，也必须追寻，一个死去的英雄的名声要好过一个活着的懦夫。[6]

其实实在的生命而非剧场，死亡的英雄听不到他自己的名头。因为要被楷模化，革命的政治舞台总是有一种被戏剧化的趋势，而整个世界都要观察和学习它。

> 当年世界各地的暴君都在看着我们，因为我们正在审判他们中的一员；而今天有了一个更幸福的命运，当你开始考虑世界的解放，接下来，则轮到地球上那些真正伟大的人来看着你了。[7]（节选）

然而，尽管这是事实，在哲学层面，它仍给人一种感觉，圣茹斯特之所以凯旋般地死去，是因为他受困于自己的“舞台”角色。（我这样说，不是要贬低他的勇气。）

不过在法国大革命以后的资产阶级时代，即使是在那些少数把自己的死（而非自己的财富）视作其原则性决定的直接后果的人中，此类微妙的模棱两可已经消失殆尽。

一个活人与他所面临的世界之间的对峙已经成为全部。没有什么外在于它，哪怕是任何一个法则。一个人设想的死亡成为衡量他对自己所对峙的世界拒绝接受的尺度。没什么在此拒绝之上。

俄罗斯无政府主义者沃伊纳罗夫斯基（Voinarovsky）在向阿德米拉尔·杜巴索夫（Admiral Dubassov）扔炸弹的时候被杀，他曾写道：

> 我脸上的肌肉绝不会抽动一下，我也绝不会说一个字，我要自己爬上断头台——这不是一种施于我自己身上的暴力行为，就我所经历过的一切而言，这[8]将是一个非常自然的结果。[9]

他设想自己死在断头台上——不少俄罗斯当时的恐怖分子，他们的死亡都恰如他形容的那样——仿佛一个老人安详地故去。他如何能这样做？心理学的解释显然并不足够。这是因为他发现，俄罗斯这个广泛乃至就像是整个世界似的国家，已经相当不可忍受了。但并不是他本人不能忍受，就像一个想要自杀的人所看到的周遭一样，而是一种本质上的不可忍受。在他为改变世界而做的所有努力中，他设想的死亡将“是一个非常自然的结果”，因为除此之外的任何其他预见都意味着所谓的“不可忍受”其实是可以忍受的。

在很大程度上，俄罗斯无政府主义者在世纪之交所遭遇到的情况（但不是政治理论）也预示着当代的情况。它们之间只有一个很小的区别：在当时，“俄罗斯的世界”还只是看上去像整个世界。那么严格来说，还应该有一个超越俄罗斯疆域之外的替代者。对此，为了摧毁这个替代者，进而让俄罗斯成为一个自足的世界，很多俄罗斯的无政府主义者或多或少都滑向了神秘的爱国主义。但今天，已不存在任何的替代者，世界是一个单体，一个已变得不可忍受的单体。

你可能会问，这世界可曾有过可以忍受的时候？这世界难道还少过痛苦，少过不公，少过剥削？或许我们没必要做这样的清算，但你也应该知道，现在这个世界的不可忍受，从某种程度上来说是历史成就的。只要上帝存在，只要先在秩序的幽灵还在飘荡，只要世界上还有大片土地尚未被人们知晓，只要人还相信精神和物质之间存在区别（这也是为什么很多人仍然可以为世界的可以忍受找到合理的依据），只要人还相信人类生来就不平等，世界就并非不可忍受的。

在一张照片中，一个南越农民正被一个美国士兵讯问。枪口顶着她的太阳穴，枪后面还有一只手抓住她的头发。枪紧紧贴着她的脸，这让脸上那早衰而松弛的皮肤起了褶。

战争中总是有杀戮，利用恐吓或拷打的手段而进行的问讯也已经被实践了几个世纪，但在这个女人的生命里（现在她可能已经死了）发现的意义——即便就是通过一张照片——却还是新的。

这将包含她的每一个个体特征，可见的或可想象的：她梳理头发的方式，她淤青的脸，她轻微肿胀着的下嘴唇，她的名字以及这个名字在和她说过话的人那里获得的各种不同的表示，她自己童年的记忆，她对审讯她的人憎恨的那种个性，她天生的禀赋，她死里逃生时的每一个细节，她说出自己每一个所爱之人名字时的语调，为她随便什么身体缺陷而做的医学诊断，造成这些缺陷的社会与经济原因，以及当枪口紧紧顶住她太阳穴的时候在她敏锐的内心中所有反对着的东西。而这也将包含一个全球范围内的真相：没有什么能比帝国主义国家侵犯世界大多数国家时所使用的暴力，来得更加强烈、广泛和持久的了——正在进行中的越南战争[10]就是要摧毁一个人民团结起来抵抗暴力以及声明独立的范例：现在，越南人民正证明着，在反抗世界上最强大的帝国主义霸权时，他们是不可战胜的，而这个事实也是一个拥有3200万人口的国家在资源之非凡性上的一次明证。但在世界的其他地方，却有20亿人口之众的资源（这一资源不仅包括物资和劳动力，还包括每个生命生存的可能性）正在被浪费和滥用着。

有人说剥削必须在世界范围内被消灭，但事实却是，剥削还在增加、延伸、繁盛。此外，为了防止自己的权力被夺走，它与之前相比甚至还要更加残忍。

让我们说得再清楚一些。不可忍受的不是在越南发生的战争：越南确证的是整个世界之当下状况的不可忍受性。但目前的情况是，越南人民反抗霸权的例子为所有力图改变这一糟糕的世界状况的努力提供了希望。

格瓦拉也认识到这点，采取了相应的行动。除非存在的变革之可能性统统被否认掉，否则世界就不是不可忍受的。历史地看，社会力量引发变革的那种能力——至少在通常意义下——是确定的。而格瓦拉就把自己当成这样的力量。他这么做，不是要遵循所谓历史的“法则”，而是要服从他自己存在的历史性本质。

在这里，他预想的死亡，不再是一个奴仆表忠心的手段，也不是一个英雄悲剧的必然结局。那个死亡的针眼已经合闭——已经没有什么东西可以穿过它，即便是一个处在未来的（未知的）历史审判也是如此。如果他没有任何超越性的诉求，如果他的行动是出于一种穷尽一切可能性的意识——这里指的是一种他在检视对他本人来说的全部可知对象时产生的意识，那么他预想的死亡就成了存在于“自我”与“世界”之间的一种权衡尺度：一个足以衡量他的全部奉献和完全独立的尺度。

有理由假设，在像格瓦拉这样的人做出他决定之后的那一刻，他会意识到，现在的这种自由与他之前所经历的全部自由都有本质上的不同。

而这种自由，应该和缠绕其中的痛苦、牺牲和卓绝的努力一起被铭记。离开古巴时，在一封留给父母的信中，格瓦拉写道：

> 现在我已经用一个艺术家的专注心态打磨好了我的意志力，它将支持我羸弱的双腿和疲惫的肺。我会办到的。[11]

1968年1月

---

[1] “Vietnam Must Not Stand Alone”（越南不能孤单）, *New Left Review*, London, No. 43, 1967.

[2] Saint-Just, *Discours et rapports* （Paris: éditions Sociales, 1957）, p. 66 .（作者本人翻译）

[3] Ibid., p. 90.

[4] Saint-Just, *Discours et rapports* （Paris: éditions Sociales, 1957）, p. 90.（作者本人翻译）

[5] 而不是外在对象。——译者注

[6] Saint-Just, *Discours et rapports* （Paris: éditions Sociales, 1957）, p. 90.（作者本人翻译）

[7] Ibid.（圣茹斯特写给国会关于宪法的文章）

[8] 这里指死亡。——译者注

[9] 引自Albert Camus, *The Rebel* 《反叛者》，Harmondsworth: Penguin Books, 1963, p. 140.

[10] 在约翰·伯格撰写这篇文章的1968年，越南战争正处在关键时期。——译者注

[11] E. “Che” Guevara, *Le Socialisme et l’homme* （Paris: Maspero, 1967）, p. 113.（由作者本人翻译）

理解一张照片

一个多世纪以来，摄影师和他们的拥趸一直主张摄影应该被视为一种纯艺术。这一辩护究竟有多成功尚不可知，但可以肯定的是，对绝大多数人来说，虽然他们都拍照，同时也享受、使用并珍视摄影，但他们却从来不把摄影当艺术看。这不免让摄影的辩护者（我自己也是其中一位）显得有那么一点学究气。

现在倒是清楚了，摄影还不如别被看作纯艺术。摄影（不管它会是怎样的行为活动）看起来好像还要比我们自文艺复兴以来所关注的绘画和雕塑更为长命。只有少数的博物馆会有足够的主动性来设立摄影部，这在现在看来倒可能也是一件幸事，因为它意味着只有少数照片被保存在那种可怕的孤立中，也意味着公众尚未想到有一些照片会成为超越他们的存在。（博物馆的功能就好像一个贵族之家，在特定的时段里，公众被接纳为观众。“贵族”的阶级属性可能会有差异，然而一旦作品被放在博物馆，它就获得了一种谜一般的生命属性，将大众排除在外。）

让我说得更明白一些。我们知道，绘画和雕塑不是死于任何风格上的疾病，也不是死于任何被行家们危言耸听地诊断为文化堕落的东西；它们之所以走向死亡，是因为在现今这样一个世界里，如果艺术作品不变成值钱的财产，就无法幸免于难。这一状况才暗示着绘画和雕塑的死亡，因为现在，财产价值——它过去不是这样的——不可避免地排斥其他所有的价值。人们信任它，但在本质上他们信任的却是由财产给予的一种受到保护的错觉。所有的纯艺术作品，不管它们的内容是什么，不管一个个体观察者对它有什么感觉，现今都不过是被当成是一种支撑着保守主义的全部精神信念的道具。

就其本质而言，照片少有或没有财产价值，因为它们没有稀缺性。摄影最特别的本质就是让图像不再是独一无二的，相反，摄影图像具有无限可复制性。用20世纪的名词来说，照片是所见之物的记录。与其将照片看作艺术作品，不如让我们将其看作心电图。这样我

们可能会少一些错觉。我们的错误在于总是依据创造过程中某些不同程度的处理来归类艺术，照此逻辑，所有的人造物就都成了艺术了。

更有用的方法是在判定一个对象是否是艺术的时候考察它的社会功能，考察艺术作品财产的功能。如此看来，照片大都不在这个范畴里。

摄影承载了一种见证，人类正在给定条件下实施自己的选择。一张照片就是这个过程的结果，反映摄影师的决断——他认定照片中的这个特别的事件，或是这个特别的物件是值得被记录下来的。如果每一个存在之物都被连续不断地拍摄，那么每一张照片也将失去意义。一张照片所昭告出来的并非事件自身也非视觉自身。一张照片是它所记录的事件的一条讯息。这条讯息的紧迫性既不完全依赖事件本身的紧迫性，也不能完全与之脱离。简言之，这条讯息若被解码出来就是：我已做出决定，我之所见是值得被记录下来的（I have decided that seeing this is worth recording）。

无论是非常难忘的照片，还是平凡的快照，皆是如此。一张照片区别于另一张的方式是它在何种程度上解释了这个讯息，以及它在何种程度上使得摄影师的选择明晰且可被理解。至此，我们碰到了摄影鲜为人知的一个悖论：照片是以光为中介对一个给定的事件的自动记录，但却又要用这个给定的事件来解释它所记录的内容。摄影是一个呈现自觉意识之观察的过程。

我们必须要从一种由于持续地将摄影和纯艺术做比较而带来的困惑中摆脱出来。每本摄影指南都在谈论构图，似乎好照片就应该是精心构图的那种。但这只有在我们把摄影图像看作对绘画的一种模仿时才成立。绘画是一种布局的艺术，所以在布局之中有那么一些秩序规则也就是理所应当的了。在一幅画作之中，形式之间的每一种关联在某种程度上都是为适应画家的目的而存在的。对摄影来说情况却非如此。（除非我们把那些怪里怪气的影棚作品也包括在内。在这种作品中，摄影师会在拍照之前布置被摄对象的每一个细节。）“构图”这个字眼里蕴含的深思熟虑、形式化的感觉，并不适用于摄影。

一张照片的形式构成解释不了什么，它所描绘之事件自身的神秘或清晰，皆有赖于观者在看这张照片之前的所知。那么，究竟是什么

给照片以摄影的意义？怎样可以让它最少的讯息——我已做出决定，我之所见是值得被记录下来的——得以扩充和生动化？

一张照片真正的内容是不可见的，它可用戏剧来推演，在这里意义要用时间来解释，而非形式。也有人可能会认为与绘画相比，摄影与音乐更亲近。我前面说了，一张照片承载的是对人类正在实施自己的选择的目击。但这并不是一种拍X还是拍Y的选择，而是一种是在X瞬间拍摄还是Y瞬间拍摄的选择。其实，任何照片（最有效的和最普通的）记录下的事物都有大致相同的分量，以及大致相同的确信，变动的是让我们意识到缺席与在场这两级存在的那种强度。在这两极之间，摄影可以找到它合适的意义。（对摄影最为流行的使用方法可以看作对缺席的一种纪念。）

一张照片，在记录所见的同时，却总是天性使然地指涉着所未见的事物。它孤立、保存和呈现一个从连续体中拿来的瞬间。绘画的力量在其内在的所指，它那种超越画作表面的限制、对自然世界的指涉从来都不是直接的，它涉及的是一些等价物。或者，换句话讲：绘画解释世界，将之翻译成自己的语言。但摄影却没有自己的语言。一个人学习阅读照片就好比学习阅读脚印或心电图。摄影涉及的语言就是事件本身的语言，它的所指都外在于自身。因此，对照片的阅读就有赖于连续体。

一个电影导演可以操控时间，一位画家可以操控对他在画中所描绘之事的融汇，但静照摄影师却无法如此。他能做的唯一决断就是从中孤立出哪一个瞬间来，但这个明显的制约却给了照片独一无二的力量。已呈现的会激发出未被呈现的。你可以任意找一张照片来体验这话的道理。对每张照片来说，在场的和缺席的之间的直接关系都是独特的：可能是冰之于太阳，悲伤之于灾难，微笑之于欢愉，胴体之于爱恋，获胜的赛马之于刚刚参与的比赛。

一张照片之所以有效，在于它所记录的那些挑选出来的瞬间包含了具有普遍意义的事实的某些量子，在于未被它呈现的也如同它所呈现的那样富于启发性。不过这些量子，还包括它们自身的特点及其被觉察的方式，彼此之间也是存在很大差异的。它可能藏身于一个表情之中，也可能藏身于一个动作，一次并置，一个视觉上的双关，以及一种排列组合之中。当然，上面说的事实肯定也不可能独立于观者。

对于一个口袋里装着女朋友大头贴的男人来说，即使是蕴含在一张“没有人情味儿”的照片当中的那种事实的量子，也必然是有赖于他，这个观者，脑海中已经存在的他本人对普遍所做的分类。

所有这些可能看上去都很接近那个所谓艺术是将特殊转化成普遍的陈旧法则。但摄影却无关建构。摄影没有转化，只有决断，只有聚焦。一张照片中最少的讯息可能并没有我们最初想的那样简单。与其说“我已做出决定，我之所见是值得被记录下来的”，我们也许倒不如这样解码：我所相信的这何以值得被观看，要通过所有我不愿去展示的来判断，因为它们也包含在其中。

为何要如此这般把我们每天都要经验很多次的事——看一张照片的经验——复杂化？因为我们用来对待这一体验的那种简单直白是徒劳且混乱的。我们总是把照片当作一件艺术作品，当作一个特定真理的证据，当作一种相似性的存在，作为一则新闻。而事实上，每一张照片都是一种检验、确认和建构有关现实的总体性观点的手段，由此可见摄影在意识形态斗争中的那种关键性角色，由此可见我们要去理解这个可以被我们所利用，却也可以被用来反对我们的武器的那种必要性。

1968年10月

照片蒙太奇的政治使用

约翰·哈特菲尔德（John Heartfield），1891年出生于柏林，真名叫赫尔穆特·赫兹菲尔德（Helmut Herzfelde）。他的父亲是个不大成功的诗人和无政府主义者。因为公开渎神，这位父亲受到了坐监牢的威胁，所以他不得不从德国出逃，后在奥地利定居。在赫尔穆特8岁时，他的父母相继去世。此后，他由郊外一个小村的农民市长抚养长大，村子里有一间森林小屋是赫兹菲尔德全家一直居住的地方。赫尔穆特只接受了初等教育。

约翰·哈特菲尔德，希特勒敬礼的含义
1932年10月

少年时代，他在亲戚的书店里得到一份工作，在那里，他靠着自学考入了慕尼黑的一所艺术学校。不过他很快就得出结论——纯艺术已经不合时宜。不顾德国战时的爱国主义思潮，他给自己改了个英文姓氏：哈特菲尔德（Heartfield）。1916年，他和弟弟威兰（Wieland）创办了一本左翼杂志，并和乔治·格罗什（George Grosz）创造了“照片蒙太奇”（Photo-montage）技法。[拉乌尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）也在同一时期的其他地方声称已经创造了这个技法。] 1918年，哈特菲尔德成为德国共产党的创始人之一。1920年，他又成了柏林达达展览会（Berlin Dada Fair）上的主角之一。1924年以前，他主要在电影领域，并为剧院工作。而在这之后，他开始为德国共产党的媒体做宣传插图，在1927年到1937年间，他凭借自己创作的照片蒙太奇海报和漫画中展现出的智慧与力量在国际上有了相当的知名度。

他一直是共产主义者，战后居住在东柏林，直至1968年去世。不过在生命的后半段，他发表的作品，没有哪一部在独创性和热情上能够以任何方式，和他完成于1927年到1937年这十年间的那些最好的作品相媲美。后者于革命年代在苏联以外的地方向我们提供了一个艺术家将自己的全部想象力倾注在为群众政治斗争服务的罕见样本。

这样的作品有怎样的品质？我们能从中得出什么结论？首先，是一个总体品质。

哈特菲尔德有一张关于施特赖歇尔（Streicher）的漫画，在漫画中，他正站在一个衣衫褴褛的犹太人那一动不动的尸体旁边的人行道上。图片说明为：“一个泛日耳曼主义者（Pan-German）”，施特赖歇尔身着纳粹制服，背着手，眼睛平视前方，脸上带着一副对他脚边发生的事不置可否的表情。无论是从照片的画面本身还是引申义上看，这脚边之事似乎都不在他的关注范围以内。他的夹克上有一点轻微弄脏的或是血的痕迹。它们完全不足以给他定罪——在不同的场合中，它们看起来可能就会无关紧要。它们能做的，就只是把他的上衣弄脏一点罢了。

在哈特菲尔德那些最具批判性的作品中，皆充斥着一种一切都被玷污的感觉——这看起来似乎难以做到，施特赖歇尔这则漫画，正好确切地解释了他为何这么做以及是如何做到的。印制的照片的灰色的色调暗示了这一点，包括灰色衣物的褶皱、僵硬姿势的外廓、毫无血

色面孔上那一半的阴影、街边墙面的质感、医疗工作服，以及黑色丝帽也同样如此。除了画面所呈现的内容以外，就连图像本身也是脏兮兮的——或者，让我们说得更准确一些，它们表达了对自身之肮脏的厌恶。

其实我们基本上可以从所有那些超越其直接目的而流传下来的现代政治漫画中，感到类似的生理上的厌恶。激起这样的厌恶无需一个纳粹德国。比如杜米埃（Honoré Daumier）伟大的政治肖像讽刺画也清晰而简明地表达了这一品性。这种生理上的厌恶代表的是人们对现代政治这个劳什子最为深刻的普遍反应。对此，我们都该明白为什么。

这里的厌恶针对的是从正在行使个人政治权力的那些人身上散发出来的那种特别的肮脏。而这个肮脏，不是对一种“权力即腐败”的抽象道德信念的确证。它是一种特殊的历史和政治现象。它不可能出现在一个神权政治或稳定的封建社会中。只有等到现代民主原则出现，以及这之后人们对这一原则的犬儒主义操作时，它才可能会发生。它盛行于（但也非其独有）现代资产阶级政治和发达资本主义时代，滋生于政客声称的目标与他实际上已经采取的行动之间的鸿沟之中。

这一肮脏不是来自于个人的谎言或虚伪，而是来自于一个操纵者的自负，来自于在他面对处于言语和行动之间，以及高尚情操和例行公事之间的公然矛盾时自己所表现出的那种无动于衷。肮脏，寄居在他对藏于深处的那种不民主的国家权力的满满确信之中。在每一次公开亮相之前他就已经知道，自己要说的话针对的只是那些可以被他们说服的人，而对于那些无法被说服的人，自然还有其他的处理方式。大家尽可以在下次党派的政治广播中留意这种肮脏。

哈特菲尔德最好的作品的独特品质是什么？是他在对照片蒙太奇的使用中展露出的那种原创性和恰当性。在哈特菲尔德的手中，这一技巧成为一种微妙却又相当生动的政治教育手段——更准确地说，是一种马克思主义的政治教育手段。

他用剪刀将事件和物件从它们原本所归属的场景中剪出来。然后把它们放置在一个意想不到而又不连续的新场景中，借此来表达一种政治观点，例如，把议会的场景放在一口木棺材里。不过，借由一幅

画甚至是一个文字口号也能在很大程度上获得类似的效果。但照片蒙太奇的独特之处在于，经由剪裁而得来的每一个对象都还保留着它那为人所熟悉的摄影的外观。在这一特质之下，我们先看到的对象依然是物，之后才是符号。

不过，这些物已被转移，它们之前存在的那种自然的连续性也已被打断，它们被用来传达一个超出观者期待的讯息，由此，我们才会意识到存于它们连续的正常讯息中的那种任意性。在这里，意识形态的遮盖或伪装一下子露出了本来的面目，而在此前，这些遮盖或伪装在合宜的位置上相当适应，以至于人们根本无法从后者的表象中将前者分辨出来。而现在，表象自身突然开始向我们展示它们是如何欺骗我们的。

举两个简单的例子（当然还有更多复杂的例子），一张是希特勒在一次大规模的集会上（现场在这里看不到）给纳粹党人回礼的照片。他身后站着一个身形大过他很多的人，我们看不到他的脸。这个人正小心翼翼地把一沓钞票递到希特勒举过头顶的那只张开的手里。这幅漫画（1932年10月）传递了这样的讯息：希特勒正被大工业家支持和赞助着。相当微妙的是，希特勒这个富于领袖魅力的手势，其被广为接受的现实意义被抹掉了。

还有一张是发表于一个月之后的漫画。在画面中，两副破碎的骨架躺在西部前线一个弹坑的烂泥里，照片是从上往下拍的。除了一双钉靴还在尸体的脚上套着以外，画面中的每样东西都成了碎片，虽然靴子上也沾满了烂泥，但整体还算完好。漫画的图说是："那么，再来一次？"图说的下面还有一段这两名阵亡士兵的对话，说是其他人已经排好队等着取代他们的位置。在这里，德国人通常给长筒靴赋予的力量与男子气概产生了一种视觉上的争议。

毫无疑问，对照片蒙太奇在社会和政治评论领域展开的教化使用感兴趣的人，在将来应该针对这一技巧将事物去神秘化（demystify）的能力做进一步的实验。哈特菲尔德的天才之处就是他发现了这一可能。

不过，当照片蒙太奇成了纯粹象征的时候，抑或是它只借助这一手段去深化修辞的神秘感的时候，它的表达力就非常羸弱。即便哈特

菲尔德的作品也不是都可以幸免于此。而这种羸弱，反映出的是深层的政治矛盾。

在1933年之前几年，共产党针对纳粹党和德国社会民主党的政策都混乱而武断。1928年，布哈林（Bukharin）倒台之后和在斯大林的压力之下，共产国际决定将所有的社会民主党都视为“社会法西斯”——哈特菲尔德在1931年就有一幅漫画，画的是脸被换成了咆哮着的老虎的德意志社会民主党（SPD）领袖。面对地方上矛盾重重的事实，莫斯科方面基于一种被过度简化的道德判断，强行实施了上面提到的武断方针，其结果是，德国共产党影响九百万德国社会民主党选民——他们中的大部分是工人和潜在的反纳粹者，或与他们展开合作的全部机会都丧失殆尽。而如果换不同的策略，德国工人阶级很可能会阻止希特勒的崛起。

很明显，哈特菲尔德毫不犹豫地接受了党的路线。但在他的作品中，那些去神秘化的与那些用简化的道德修辞展开劝喻的有着明显不同。去神秘化主要论及纳粹在德国的抬头——哈特菲尔德本人不幸对这一社会历史现象十分熟悉；劝喻则是关注“世界大同”，他干脆拿来来自其他一些地方的现成说法就用了。

我这里再举两个例子。一张是1935年的漫画，画的是身形被缩小了的戈培尔站在一本《我的奋斗》（*Mein Kampf*）上，他的手挥着一个拒绝的姿势，他正在说“远离这些堕落的次等人类”，这句话引自他在纽伦堡的一次发言。在他身后站着的是一排面无表情的红军士兵，他们手拿步枪，随时准备行动。和戈培尔比起来，士兵们的身形就如同是巨塔一般，这也让戈培尔的手势看起来荒谬至极。这样一则漫画的全部效果就在于说明，忠贞的共产党将会揭穿纳粹的谎言——苏维埃社会主义共和国联盟（USSR）代表着对德国的威胁。但和现实不同的是，意识形态上的对立，其正题和反题之间的距离可能只有薄薄一张纸那么厚，一个转身就能让黑变成白。

还有一张1937年庆祝法国人民阵线（Popular Front）的五一劳动节海报。上面有一只举着一面红旗的手臂，盛开着的樱花的树枝，还有那被云朵（？）、海浪（？）和远山（？）充满的模糊背景。海报的标题来自《马赛曲》：“自由啊，挚爱的自由，与你的守护者们一起战斗吧！”（Liberté, liberté chérie, combats avec tes défenseurs！）关于这

张海报的一切，就像它此后很快被证明在政治上犯了错的遭遇一样，充满着象征意味。

我怀疑，我们是否有资格对哈特菲尔德的诚实做道德上的判断。我们需要了解和感受他所承受的那种内外双重压力，在被日益增加的危险和可怕的背叛充斥着的十年间，他就在这样的压力之下工作。但是，也多亏了他这个例子，还包括像马雅可夫斯基（Vladimir Maykovsky）或者塔特林（Vladimir Tatlin）这样的其他艺术家的例子，让我们尽可能早地看清楚了下面这个问题。

它涉及施加在效忠的艺术家和鼓吹者身上的一种主要的道德杠杆的类型，其目的在于说服他们压制或扭曲自己原始的想象力冲动。我说的不是恐吓，而是道德的和政治的劝诫。往往，这种劝诫还会为艺术家自己所强化，从而进一步对抗他自己的想象力。

道德杠杆的获得源于有关实用性和有效性的提问。我是不是够有用？我的作品够有效吗？这些问题与将艺术作品或宣传作品（在这里，两者之间区别其实无关紧要）视作政治斗争武器的信念息息相关。想象力之作可以产生巨大的政治和社会影响力。革命艺术家都希望他们的作品能够融入群众斗争之中，但他们作品的影响力却不能预先为艺术家本人或政治委员决定。正是因此，我们才得以看到，把一件充满想象力的作品和一样武器作比，其间使用的是一种危险而牵强的比喻。

武器的有效性可以在数量上估量，它的实施效果可孤立、可重复。一个人可以根据具体情境选择武器。但一件富于想象力的作品的有效性却不可估量，它的实施不可孤立、不可重复，随着环境的变化而变化。它创造它自己的情境。一件想象力之作的质量和有效性之间不存在可预见的量化关联。而这也是这件富于想象力的作品之本质的一部分，因为它在一个连绵不断和不可估量的主观反应领域的内部运作。这里不是要赋予艺术一种不可言说的价值，而只是为了强调，当想象力忠于自身的冲动时，它就会持续且不可避免地向关于“有用性”的现存分类进行发问。想象力超越了那部分社会自我，因此才会提出质询。为了让这个持续的发问终止[1]，想象力就必须否定它自己。最终，在这种否定之下，革命艺术家被说服，进而妥协，转而去做徒劳无益的事——就像我在约翰·哈特菲尔德的例子里所指出的那样。

事实上，能以“有用”或“无用”来描述的正是谎言；谎言的周围环绕着无法被说出的东西，它的有效或无效根据那些遮蔽的东西来判定。在一个敞开的空间里，真相总是第一个被发现。

1969年10月

---

[1] 如下文所说，只有在这个发问终止的时候，谎言才能达成。——译者注

痛苦的照片

来自越南的新闻没能成为今晨报纸的大标题。报纸上只是说，美国空军正有组织地实施对（越南）北部的轰炸计划，他们在昨天一共发动了270次袭击。

在这则报道背后，还有其他的信息在积聚。就在前天，美国空军发动了这个月中最猛烈的一次袭击。而到目前为止，美军于当月投下的炸弹数量已超过以往任何一个可与之相比的时期。在所有被投下的炸弹中有7吨重的超级炸弹，每一枚都可以炸平大概8000平方米的地域。与大型炸弹一同被投下的，还有各种小型的杀伤性炸弹。其中有一种炸弹的内部装满了塑料钩，它们可以撕开血肉，嵌入体内，X光却又无法定位它们。还有一种炸弹叫“蜘蛛”，这是一种类似手榴弹的小炸弹，上面有近乎隐匿的30厘米长的触须。这些触须在被碰到的时候，就会像引信一样引爆炸弹。“蜘蛛”一般会被布置在刚刚遭遇了大规模爆炸的地面上，其作用是在幸存下来的人跑向着火点灭火，或者是去帮助其他伤者的时候消灭他们。

今天的报纸上没有从越南发来的图像。有一张唐·麦卡林（Don McCullin）1968年在顺化[1]拍的照片，却实在应该和今早这则报道一同刊出。[2]照片中，一位老人蹲坐着，怀里还揽着一名儿童；他们两个人都流了很多血。在黑白照片中，血是黑色的。

过去一年多的时间里，战争照片在发行量很大的报纸上获得发表已是稀松平常的事，但在此前，它们却往往会因为太过恐怖而被压制。有的人可能会辩解说，促成这一进步的原因是这些报纸发觉他们读者中的大部分人现在已经意识到战争的恐怖，想要真相。还有的人认为，进步的原因是这些报纸相信，他们的读者已经习惯了暴力的图像，所以现在甚至要利用更加暴力的煽情主义彼此展开竞争。

第一种辩解有些太理想主义，而第二个则明显有点愤世嫉俗。报纸现在之所以登载暴力的战争照片，是因为除极少数的情况以外，它

们的效果已不再是曾所设想的那样。像《星期日泰晤士报》（*Sunday Times*）这样的报纸，持续发布关于越南或北爱尔兰的恐怖照片的同时，在政治上却又支持着那些需对这些暴力行为负责的政策。这就是为什么我们必须要问一句：这样的照片到底有什么效果呢？

很多人会认为，这样的照片以令人震惊的方式提醒着我们，隐藏在抽象的政治理论、死亡的统计数字以及新闻简报背后的，是现实，活生生的现实。他们可能还会继续说，这样的照片印在了黑色窗帘之上，那窗帘原本遮蔽住的是我们选择性遗忘，抑或是拒绝了解的现实。对他们而言，麦卡林就是我们那无法合上的眼睛。但这些照片究竟要让我们看到什么呢？

它们让我们突然停了下来。对它们来说，字面上最合适的形容词就是“引人注目”（arresting）。我们会被它们捕获。（我发现，也有人会对之无动于衷，但是关于他们，这儿没什么要说的。）当我们盯着它们看的时候，他人正在受苦的瞬间吞没了我们。我们出离绝望，抑或是出离愤怒。这种绝望使我们徒劳无益地承担着他人的痛苦，而这种愤怒，则要求着行动。我们想要从照片给出的瞬间中逃脱出来，回归自己的生活。但此间的反差在于，我们生活的恢复之于我们方才所见是一种无可救药的充满缺陷的回应。

麦卡林最典型的照片是对突如其来的痛苦瞬间的记录——一种恐怖、一次受伤、一场死亡，一声声悲伤的叫喊。这些瞬间在现实中与正常的时间全然断裂。正是认识到这些瞬间的可能，并预料到它们会出现，让前线的“时间”迥异于其他所有时间经历。相机孤立出一个痛苦的瞬间行为，与那个瞬间的经验对自己的孤立一样暴力。同时被应用于步枪和相机之上的单词“扳机”（trigger），反映出它们之间一种没有止步于纯粹机械特性的联系。被相机捕获的图像具有双重的暴力，而它们也强化着同样的反差：那被拍下的瞬间和其他所有瞬间之间的那种反差。

但在我们摆脱被拍下的瞬间重返生活的时候，却没有意识到这一点：我们以为这里的不连续是由我们造成的，但真相却是，对拍下的瞬间的任何回应都会让人感到不适。而那些被拍下来的人，挽着垂死之人的手或是在给伤口止血的人，他们都无法像我们一样看着这个瞬间，他们的回应处在一个完全不同的秩序之中。没有人能够无动于衷

地观看这样一个瞬间以及也不可能因此变得更强大。即使是麦卡林，他的“凝视”不但危险而且积极，也在一张照片下面以苦涩的语调写道：“我将使用相机当作使用一把牙刷。它只是用来完成任务。”

战争摄影中潜在的矛盾现在愈发变得明显了。一般情况下，人们认为它的存在是为了引起关注。而最为极端的例子就是——正如麦卡林的大多数作品——借由展示痛苦的瞬间来引出最大程度的关注。这样的瞬间，不管被拍下的还是没被拍下的，都不连续于其他的时刻。它们以自身为依据而存在。但是，已经为这张照片所捕获的读者却也许会倾向把这种不连续当成他自己在道德上的缺陷。这一情况一旦发生，甚至连他的震惊感也被驱散：他自己的道德缺陷将会和战争中正在发生着的罪行一样令他震惊。或者，他可能会以熟视无睹来摆脱这种缺陷感，或者会去做一些被他认为是赎罪的事——最具代表性的例子就是给乐施会（OXFAM）或联合国儿童基金会（UNICEF）捐款。

以上两种状况，引起这个瞬间发生的战争议题都被有效地去政治化了。照片成为一个普遍人类境遇的证据。它没有指控任何人，或者说，它指控的是所有人。

只是去面对一个被拍下来的痛苦瞬间会遮蔽一种远比它深刻和紧迫得多的面对。展示给我们的这些战争通常都是直接或间接地以“我们的”名义发动的。它们所展示出来的东西把我们吓到了。我们的下一步行动原本应该是直面自己在政治自由上的缺乏，但在现行的政治系统中，我们却没有一点合法的机会去有效地影响这些以我们的名义而发起的战争的实际走向。意识到这一点，然后采取相应的行动才是回应照片所展示之内容的唯一有效方式。但是，被拍下的瞬间中的双重暴力却抵抗着这种觉醒。这才是它们可以有罪不罚地被发表出来的原因。

1972年7月

---

[1] 越南中部城市。——译者注

[2] 参见Donald McCullin, *The Destruction Business* （London: Open Gate Books ,1972）.

西装与照片

奥古斯特·桑德（August Sander）在拍下被摄对象的照片之前都对他们说了什么？又是怎么说的？从而才让他们所有人都以同样的方式信任他。

他们每一个都以同样的表情盯着相机。假如还有什么不同的话，那也是每个人的经历和性格不同的结果——比如牧师和贴墙纸的工人就过着完全不同的生活。但桑德的相机却对他们一视同仁。

他是否只是简单地告诉被摄对象，他们的照片将成为历史被记录下来的一部分？是否就因为他如此这般地提到了历史，他们才会把虚荣和胆怯都放下，向相机镜头的内部张望着，并用一种奇怪的历史时态讲述着自己：我那时候看起来就是像这样（I looked like this）。我们无法知道，我们能做的只是去认知他作品的独特性，这部作品桑德所计划的总标题是：《二十世纪的人》（*Man of the Twentieth Century*）。

围绕科隆，这个桑德1876年出生的地方，他的整体目标是寻找各种典型，它们可以代表每一种可能之类型、阶层、亚群体、工作、职业以及特权。他希望总共可以拍到600幅肖像。但这个项目因为希特勒的第三帝国而中断。

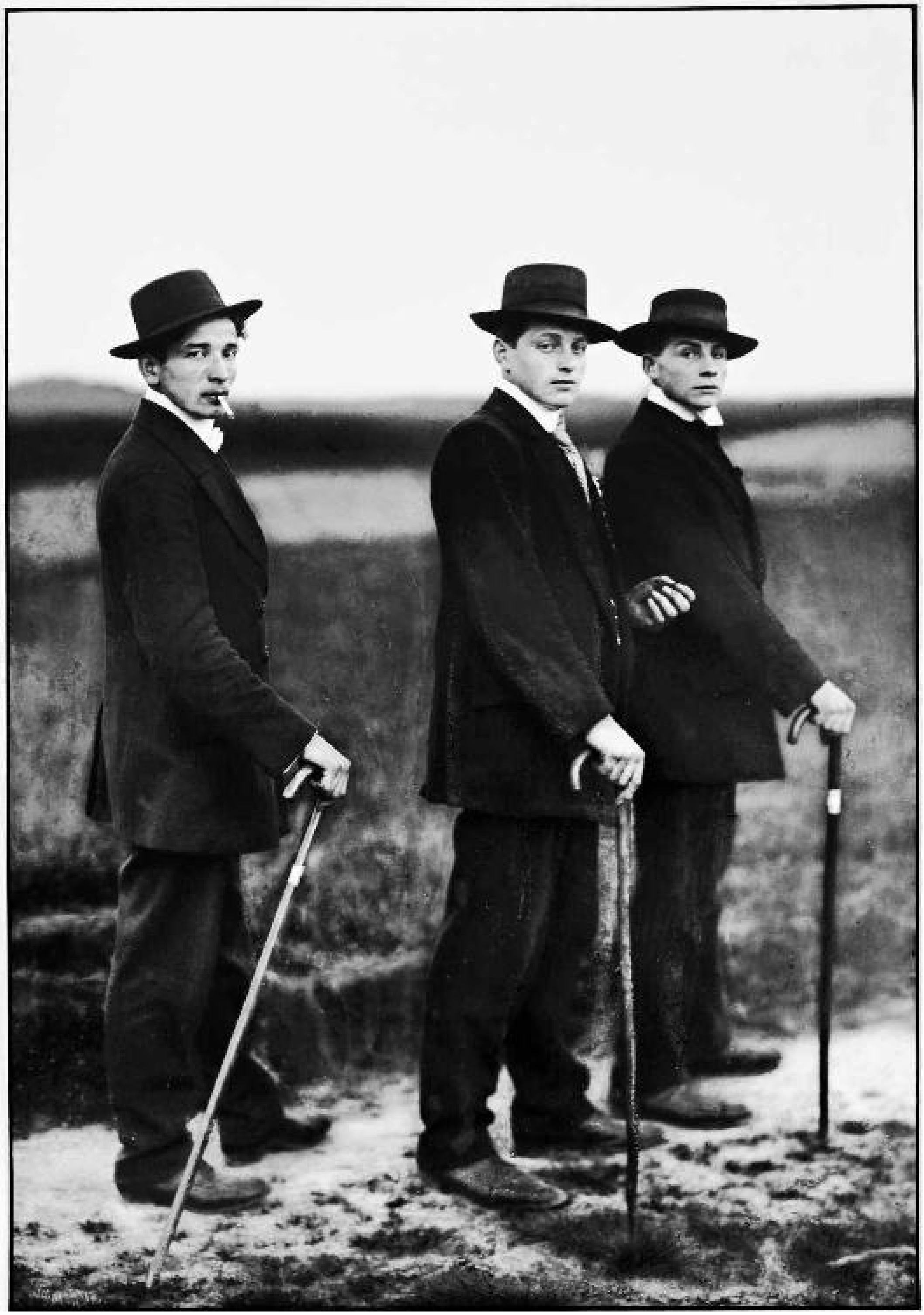
他的儿子埃里克（Erich）是一名社会主义者和反纳粹人士，他被抓进集中营并在那里遇害。这位父亲把自己已经拍完的照片档案藏在了乡下。存世至今的它们是一部无与伦比的社会和人类记录。没有哪一位拍摄自己同胞肖像的摄影师，可以像桑德一样让自己的照片拥有如此通透的纪录性。

瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）在1931年曾这样评价桑德的作品：

桑德从事这项艰巨的工作，并非以学者的身份自居，也并未受到人种学者或是社会研究者的启示，而是像他的出版人所说，是“一种即时观察的结果”。它的观点自然没有歧见，并具有胆识和歌德（Johann Wolfgang von Goethe）所谓的丝丝入扣——“存在一种丝丝入扣的经验论，使得自身与客体休戚与共，由此成为真正的理论。”[1]也难怪像德布林（Alfred Döblin）这样的观察家会指出这部杰作的科学特质，他的评价恰如其分：“正如同比较解剖学，可以帮助我们认识自然，了解器官组织的特点和历史，桑德也创造了一种‘比较摄影’，在这里，他获得了一个将自己置于远在拍摄细节的摄影师水准之上的科学的落脚点。”如果经济上的原因限制了这部伟大作品集的进一步出版，那实在是令人遗憾的……桑德的作品不只是一本简单的照片书，更是一部说明性的图集。

秉承本雅明话中的探究精神，我想要检视桑德那张有名的照片，画面中是傍晚，走在跳舞路上的三个农民。这图像里有丰富的描述性信息，宛如左拉（Émile Zola）这样的叙述大师用几页纸做出的描述。但我却只想关注一样东西：他们的西装。

时间是1914年，三个年轻人最多属于在欧洲的乡下穿这类西装的第二代人。二三十年前，这样的衣服还没有一个农民可以承受的价格。而在今天的年轻人中间，像这样的深色西装在乡下也已非常少见了，至少在西欧如此。但在这个世纪的大部分时间里，大多数农民——以及大多数工人——都会在正式场合、节日和宗教庆典中身着深色的三件套西装。



奥古斯特·桑德，去往舞会路上的农民
韦斯特瓦尔德，**1914**年

在我去参加我住的村子里举行的一次葬礼之时，和我年纪差不多以及比我大一点儿的男人都还这么穿。当然，也有一些根据当时的风尚所做的调整：裤子和翻领的宽度，还有上衣的长度都改过了。但西装的形态特征及它蕴含的讯息并没有改变。

让我们先来看看它的形态特征。或更准确地讲，它们被农民穿着在身时的形态特征。为使下面的概括更令人信服，我们再来看一张乡村乐队的照片。

桑德在1913年拍摄了这张集体合照，但这也可能就是上面那三位拿着手杖的农民沿着公路前去的那个舞会上的乐队。现在，让我们做一个实验，用一张纸把乐队成员的脸遮挡起来，只看他们穿着衣服的躯体。

无论怎样想象，你都不会相信这些躯体属于中产阶级或统治阶级。他们可能会让你觉得属于工人，而不是农民——但除此之外好像就没有别的困惑了。因为无法触摸，他们的手也并不能给我们提供什么线索。好吧，可他们的阶层为什么如此明显呢？

奥古斯特·桑德，乡村乐队
韦斯特瓦尔德，1913年

是因为不够时尚？因为西装布料的质地？在现实生活中，这样的细节可能会说明点什么，但在一张这么小的黑白照片中它们的作用就没有那么明显了。但此一张静态照片却可以展示出，西装不但不会掩盖其穿着者的社会阶层，反而会将其强调和凸显出来的根本原因。就这一点而言，它也许还要比现实生活展示得还要生动。

他们的西装让他们变了形。穿上以后，乐队的成员们看上去好像身材出了问题。过时的着装风格在其重新被时尚包容之前通常会看起来很怪诞。事实上，时尚的经济学逻辑依靠的就是让老套的着装变得怪诞。但我们这里主要面对的不是这种怪诞，衣服本身显得并不怪诞，正被它们包裹在里面的男性躯干看上去反而更加怪诞和“反常”。

这些音乐家给人一种极不协调的印象，罗圈腿、桶状的前胸、靠下的屁股，身形也是歪歪扭扭的，右边的提琴手则被弄得像一个侏儒。这些反常没有那么极端，不会唤起人的怜悯，却恰好足以摧毁身体的尊严。我们看到的是一些正表现着粗鄙、笨拙和野蛮的躯体，而且，这些特征还显得那么的根深蒂固和不可救药。

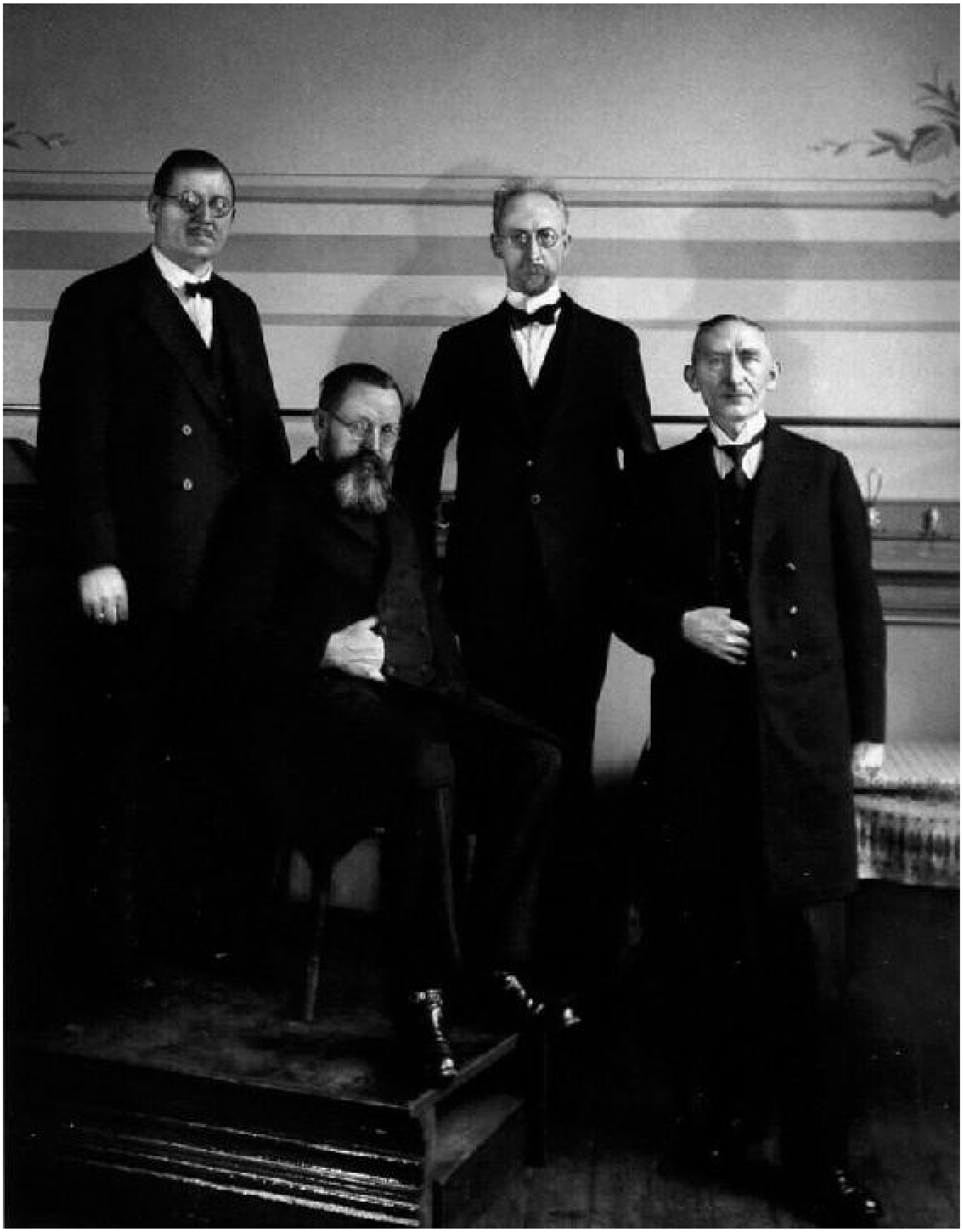
现在，让我们再做一轮实验。遮住乐队成员的躯干，只看他们的脸。它们就是些乡下人的面孔。没人会把他们想成一群律师或管理者。他们就是五个从乡下来的男人，喜欢演奏音乐，也带着一种特别的自尊心做着这件事。在我们看着他们的脸的时候，就能想象出他们的躯干，但我们此时的想象将和方才我们看到的全然不同。处在我们想象中的他们的模样，也许正是他们的父母在他们不在身旁的时候能够记起的他们的模样。在这里，我们终于得以让他们自己和他们本应该有的尊严相一致了。

为让观点更明确，我们再来考虑这样一张照片，其中精致剪裁的衣服非但没有让身材走样，反而维持了身上穿着它们的人的身形特征和由此而来的天然权威。我特意挑选了桑德拍的一张服饰看上去有些过时的照片，从而更容易与前面的例子构成对照：四个新教传教士的照片，拍于1931年。

虽然有那么一点自负，但我认为这张照片确实无甚必要再做一次遮脸的实验。在这里，它清楚地展示出，照片中的西装的确在事实上确证了和增强了将它们穿在身上的人的身形特征。这些衣服传递出与

四个传教士的面孔相一致，也和被他们遮掩起来的躯体的历史相一致的讯息。由此，西装、人生阅历、社会形态和功能达成了一致。

现在，让我们再来回头看那三个走在去跳舞的路上的男人。他们的手看起来太大，他们的身体太瘦，他们的腿又太短。（他们使用手杖的方式就好像在牵牛。）我们大可以对他们也做一次遮脸的实验，而效果也将和乐队的那张照片一样。在所有穿戴在他们身上的衣物中，似乎只有帽子是适合他们的。



奥古斯特·桑德,新教传教士
科隆，**1931**年

这个推论会把我们引到哪里去呢？难道结论只是农民买不起好西装，也不知道该怎么穿它们吗？不，有待思考的议题应该是，这照片虽然不起眼，却也是葛兰西（Antonio Gramsci）所说的阶级霸权的一个图像范例（可能是最为图像化的范例之一）。下面，让我们更仔细地检视其中的矛盾。

只要不是营养不良，多数农民都是身体强健、发育良好的。之所以发育良好，是因为他们要干很多种繁重的体力活。在这里，我们很轻松就可以给这些身体特征拉个单子——因为早年就开始的劳动而获得的宽大手掌，因为扛东西的习惯而获得的宽阔肩膀，等等。虽然也有很多变化和例外的存在，但我们仍可以说，大多数农民，无论男人还是女人，都拥有一种独特的身体节奏。

农民的这种身体节奏和一日之内要完成大量劳作所需要的能量直接相关，同时也反映在其典型的身体动作和姿态之中。这是一种具有大幅度摆幅的身体节奏，未必很慢，收割和拉锯这样的传统劳作就可以说明这一点，而农民骑马和走路的方式也同样可以——好像每一步都在试探脚下的土地。此外，农民也拥有一种特殊的身体尊严：它由一种在劳作中让身体得以彻底放松的功能主义所决定。

我们现在知道，19世纪下半叶，西装在欧洲发展成一种统治阶级的专业服饰。它基本上是一种统治阶级彼此心照不宣的制服，同时也是第一种将纯粹久坐不动的权威——属于统治者和象征着权力的会议桌的权威——理想化的服饰。本质上看，西装是为那种高谈阔论和算计什么时的姿势量身定制的。（它们和之前的上流社会服饰不同，后者适用的是骑马、打猎、跳舞和决斗的姿势。）

是英国绅士发明了西装，这种新的穿衣模式整体暗含着一种明显的节制。这种服饰禁止一切充满活力的动作，因为这样的动作会弄皱它，弄乱它，弄坏它。正如谚语所云："马匹流汗，男人挥汗，女人发光。"到了世纪之交，尤其是第一次世界大战之后，西装开始针对城市和乡村市场进行大批量生产。

身体的体态和西装的形态之间的矛盾是非常明显的。身体想要彻底的放松，也习惯于大幅度的动作，但西装却要将久坐不动的、不连贯的、不出力的动作理想化。我是最不可能提出要回归传统农民服饰

的人。任何这样的回归都注定是一种逃避现实的行为，因为这些服饰是一种借由世代来相传的资本形式，而在今天这个到处都被市场操纵的世界里，这样的原则也就变得不合时宜。

然而我们却依然可以注意到，农民工作和参加庆典时穿着的服饰是如何遵从他们的身形特征的：总体上很宽松，只有一些地方会收紧，从而让农民的活动更自如。此种服饰与剪裁讲究的衣服全然相反，后者的存在完全是为了适应差不多静止的理想化身形，它们简直是挂在身体上！

没人强迫农民买西装，但那三个走在去舞会路上的人却明显为他们身上的西装自豪。他们以一种炫耀的姿态穿着它们。这正是为什么西装可以成为阶级霸权的经典且容易示范的案例。

乡下人——在城市工人那里，则用了另外一种不同的方式——被劝着选择了西装。通过宣传，通过图像，通过新兴的大众媒体，通过推销者，通过范例，通过对新一代旅行者的窥看，也是通过政治上的改良和中央国家机关的决策。例如：在规模宏大的1900年世界博览会上，所有的法国市长有史以来第一次被邀请到巴黎参加宴会。他们中的大多数都是农民出身，来自农民公社。大概来了3万人！当然，很自然地，绝大部分人都为了这个场合穿了西装。

工人阶层——农民恐怕要比他们更为简单和天真些——也将西装这个源于统治他们的阶层的着装标准逐渐接纳，成为自己在穿衣上的时髦和剪裁的标杆。他们全盘接受了这些标准，也全然适应了这些与他们的天性和日常经验毫无关系的规范，虽然这个包含了以上标准的、为统治他们的阶层所认可的系统，同时也将他们贴上了次等、笨拙、粗鄙和存有戒心的罪状。这实际上就是一种对文化霸权的屈从。

但尽管如此，你仍可以猜测，在三个农民到了地方，喝过一两瓶啤酒，盯着女孩儿（她们的衣服倒是没有这么戏剧性的变化）看了又看之后，他们挂起了自己的外套，摘下领带，紧接着跳起舞来，兴许还会戴着他们的帽子，直到第二天早晨，一天的工作又开始了。

1979年3月

[1] 歌德这句话的英文原文为：There is a delicate form of the empirical which identifies itself so intimately with its object that it thereby becomes theory。——译者注

保罗·斯特兰德

有一种广为流传的假设，如果一个人对图像感兴趣，那么他的兴趣就必然会限于某种处理图像的技法。正是因此，图像才被划分为一些特殊兴趣类别：绘画、摄影、真实的外观、梦境等等。然而，被遗忘的却是可见性本身的意义与迷思。实证主义文化中的全部核心问题也正是如此。

我现在之所以会想到这个问题，是因为我想描述我在我面前的这两本书中都看到了什么。它们是两卷本的保罗·斯特兰德（Paul Strand）回顾作品集。第一批照片拍摄于1915年，当时斯特兰德算是艾尔弗雷德·斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）的学生，而最近一些照片则拍摄于1968年。

斯特兰德的早期作品基本上都和纽约的人与景有关。这批照片中的第一张是一个半盲的女乞丐，她一只眼浑浊，另一只却锐利而警惕。她脖子上挂着一个牌子，上面写着“盲人”（BLIND）。这张照片带有明确的社会讯息，但同时也有一些别的东西。稍后我们将会发现，在所有斯特兰德与人相关的卓越作品中，他借由照片展示给我们的可见的证据，不只关于他们的在场，更关于他们的生活。从一个层面来说，这样关于一个生命的证据是一种对社会的评论，斯特兰德一直持左派政治立场，但在另一个层面，这样的证据却也可以作为对其他鲜活生命总体在视觉上的暗示，而我们自己也不过身处其中的一景。这就是为什么那印在白牌子上的黑字“B-L-I-N-D”不仅仅是拼出一个单词而已。当这照片在我们面前停留的时候，我们不可能将之视为理所当然。书中这些早期图像迫使我们反思“看”本身的意义。

下一部分是一批拍自20世纪20年代的照片，包括机器的局部和多种自然存在物的特写——根、岩石、草地。斯特兰德的技术完美主义和强烈的美学趣味在这里已经十分明显了。但在这同时，他那对“事物本身”执着而绝对的尊重也已经比较明显了，以至于最终的结果常常会令人困惑。有人会说这些照片失败了，因为它们依然保留着其原本所

在之处的细部特征：它们从来没有变成割裂的图像。在这些照片里，自然没有向艺术妥协，机器的细部似乎在嘲弄将它们完美呈现出来的图像中的那种寂静。

20世纪30年代以后的部分，斯特兰德的照片根据他的旅行目的地被分成了一组组：墨西哥、新英格兰、法国、意大利、赫布里底群岛、埃及、加纳、罗马尼亚。这些是让斯特兰德名声大噪的照片，它们也成为斯特兰德理应被当作伟大摄影师的明证。借由这些黑白照片，这些遍布世界各地的记录，他向我们提供了相当数量的地域与人的景象，从而使得我们对世界的观看获得质的拓展。

斯特兰德的摄影切入现实的社会路径，一种或许可以被称为纪实（documentary）或新写实（neo-realist）的方法，可以在弗拉哈迪（Robert Flaherty）战前的作品，或者德·西卡（Vittorio de Sica）及罗塞利尼（Roberto Rossellini）的战后意大利电影中，找到一种在电影领域的对照。在旅途中，斯特兰德回避了画意的和宏大全景的拍法，而是试着在街道中发现一座城市，在厨房的角落里探寻一个国家的生活方式。唯有一两张水电站大坝的照片和一些“英雄主义”的肖像，他屈从了苏联社会主义现实主义中的那种浪漫主义。但除此以外的大多数时候，他的路径都让他更倾向于选择拍那些在平凡之中蕴含着非凡代表性的平常之物。

他有一双发现事物之精髓时从不犯错的眼睛，不论他眼前的对象是一个墨西哥风格的门阶，还是一位来自意大利乡下身着黑色罩衫手里举着草帽的女学生。这样的照片深刻反映了个别性，足以向我们呈现如同血液一样在这些特别的物件中流淌着的文化或历史。一旦被我们看到，这些照片的图像就会留驻在我们的意识之中，等到我们目击的，抑或是亲身经历的某些切实的事件与它们之中的某一个构成了映照关系的时候，它们似乎会将我们带向一个更为坚挺的现实。不过，却也不是这个原因才让斯特兰德成为一名独一无二的摄影师。

身为一名摄影师，他的方法很不寻常。你甚至可以说，它和亨利·卡蒂埃-布列松（Henri Cartier-Bresson）的方法是对立的。对卡蒂埃-布列松来说，摄影的瞬间发生于顷刻之间，是一秒钟里的一块碎片，他悄悄地跟踪这个瞬间就好像在接近一头野兽。但对斯特兰德来说，摄影的瞬间是传记性或历史性的，它的持续在观念上不是以秒计，而是

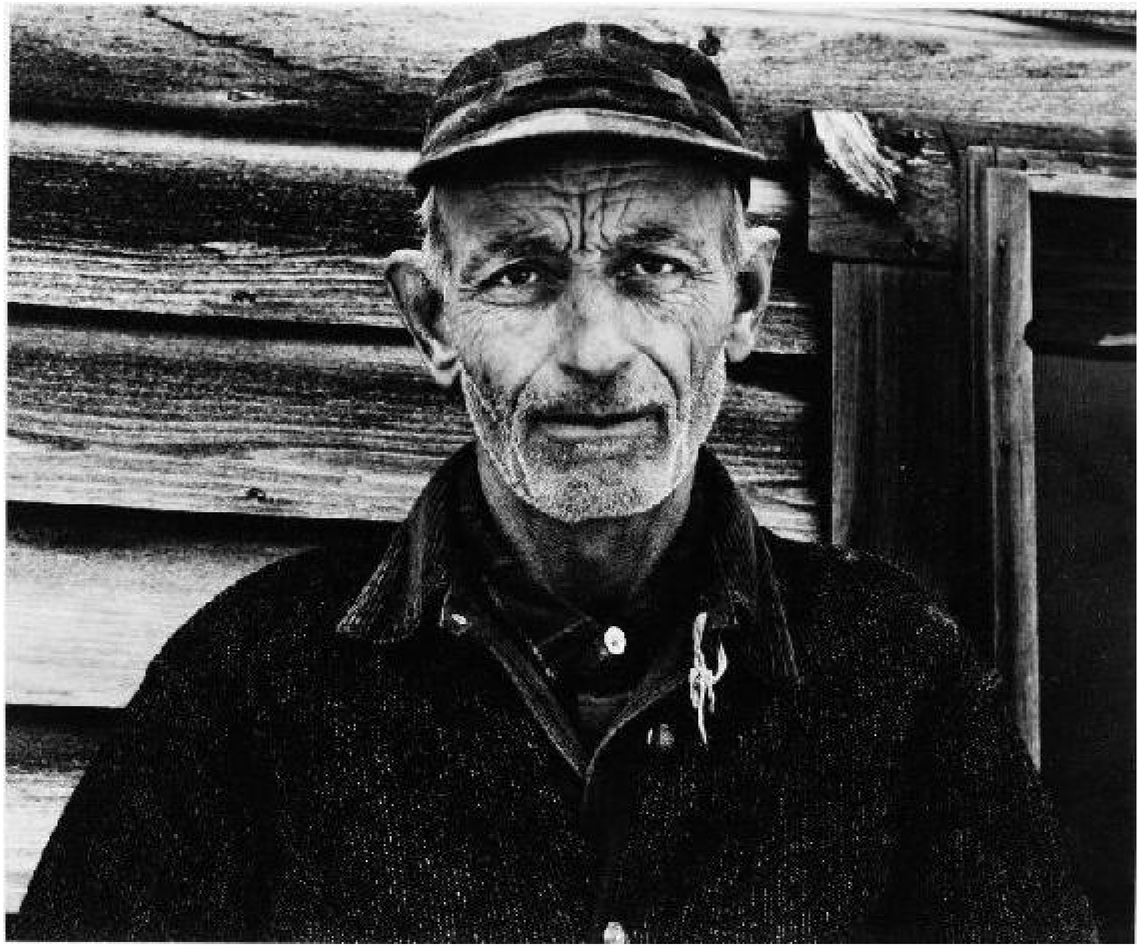
要看它和一生的关系是怎样的。斯特兰德不是追寻瞬间，而是促成了瞬间的出现，就好像人们会去促成一个故事的讲述。

从实践的角度来说，这意味着，他在拍摄之前就已做出决定，绝不戏耍于偶然，他慢条斯理地工作，从不剪裁照片，总是使用大画幅相机创作，严肃正经地邀请人们在相机前面摆姿。他照片的与众不同完全得益于这种刻意性。他的肖像作品都是正面拍摄的：被摄者看着我们；我们也看着这些被摄者；这样的关系是斯特兰德有意安排出来的。而且，在他其他那些风景、物件或建筑的照片中，也都有一种类似的正面性。他的照相机不是随意放置，他要选择将它摆放在哪里。

他选择摆放相机的地点不是将要发生点什么的地方，而是将有一系列彼此相关的故事发生的地方。因而，不借助任何噱头，他把他的被摄对象变成了叙事者。河流在诉说自己，那马儿正在上面吃草的田野在叙述自己，妻子在讲述着她婚姻的故事。在每一种情境中，身为摄影师的斯特兰德，都选好了位置，将他的相机放在聆听者的位置上。

方法：新写实。手法：深思熟虑、正面、正式，把所有的表面都细细扫过。那么最终的结果是什么呢？

他最好的照片都有着不寻常的密度——但不是给人以一种过载或晦涩的感觉，而是一种每一平方英寸都充满了数量异乎寻常的物质的感觉。所有这些物质又会成为被摄对象之生命的填充。就拿他那张为来自新英格兰地区佛蒙特州的贝内特（Bennett）先生所拍摄的肖像作品举例。他的夹克衫，他的衬衣，他下巴上的胡茬，他身后房子的木质外墙，围绕在他四周的空气，都在这幅图像中成了他的生命的面孔，而贝内特实际的面部表情则是这一生命之灵魂的结晶。这整张照片，它皱着眉头，打量着我们。



保罗·斯特兰德，贝内特先生
佛蒙特，**1944**年

一位墨西哥女人靠墙坐着。她的头和肩膀上裹着一条羊毛围巾，大腿上放着一个破烂的编织篮子。她的裙子上打着补丁，身后的墙也是破旧的。照片中唯一令人眼前一亮的表面来自她的脸。再一次，我们的眼睛所碰触到的这些表面，就是她粗粝的日常生活；再一次，照片成了承载她的存在的一个界面。乍看上去，这图像反映的是冷冷的物质主义，但正如磨损她衣服的她的躯体，弄烂她篮子的她的货物，还有蹭花她身后墙面的路人一样，当你继续盯着这张照片看的时候，作为一个女人的她的存在（为她自己而存在的她的存在）也将开始摩擦这幅图像中的物质主义。

一位年轻的罗马尼亚农民和他的妻子斜靠在一排木栅栏上。在他们的上方和身后，是一片笼罩在漫射的光线中的田野，在那之上，有一间现代风格的小屋，作为建筑它实在不算起眼，在它旁边，还有一棵没什么明显特征的树的灰色剪影。在这里，填满每一平方英尺的不是表层的密实性，而是一种斯拉夫式的距离感，一种平原或山丘无穷无尽地延伸的感觉。然后再一次地，我们不可能将这样的品质同照片中两个人的在场性分开；那是男人戴帽子的角度，他张开的双臂的动作，是女人背心上的绣花，她绾起头发的方式；以及，那就是他们宽大的脸和嘴所构成的宽度。整张照片里诉说的，那种空间感，就是他们生命之皮肤的一部分。

这些照片的获得靠的是斯特兰德的技术技巧，他做出选择的能力，他对所去到地点的了解，他的眼睛，他的时机感，他使用相机的方法。不过即便他拥有以上所有的天分，也可能拍不出这样的照片。最终使他在人物和风景摄影（后者在某种程度上也是人的延伸，虽然他们有的时候没有出现在画面中）领域取得成功的是他激发叙事的能力：他是如此这般地将自己全盘展示给他的被摄对象，以至于后者也愿意说出“我正是如你所见”（I am as you see me.）。

但这可能要比看上去的更复杂一些。“是”（to be）这个动词用的是现在时态，指称的只是当下时刻；但因为动词之前还有一个第一人称单数的“我”的存在，这个“是”也因此吸收了和这个代词无法分离的过往。“我是”（I am）包含了“我”之为“我”的一切。因此，它不仅是直接现实的一种声明，它更是一种解释，一种判断，一种请求——它已然是一种自传性的存在了。斯特兰德的照片暗示出，他的被摄对象信任他，愿意让他见证自己的人生故事。也是因为这个原因，虽然这些

肖像是正式的、摆布的，但无论是站在摄影师还是照片的角度上，它们都不需要一个来自借来的角色的伪装。

摄影，因为保存了一个事件或者一个人的外观，往往与历史性的观念紧密相关。它的理想——美学在此可能得靠边站——是抓住一个“历史性的”瞬间。身为一名摄影师，保罗·斯特兰德和历史性的关系当是独一无二的。他的照片传达了一种独一无二的持续感。那个“我是”（I am）在被给予了一种对过去时间映照的同时，也预见着它的未来：曝光的时间没有暴力地对待“我是”的时间，恰恰相反，你会产生一种奇怪的印象，即这曝光的时间，就是一生的时间。

1972年3月

摄影的使用
回应苏珊·桑塔格

我想要写下对苏珊·桑塔格（Susan Sontag）《论摄影》（*On Photography*）的一些回应。我在下文中使用到的所有引语都来自她的文章。这些思考间或是我自己的，但它们却都是我在阅读她这本书的过程中生发出来的。

福克斯·塔尔伯特（W. H. Fox Talbot）于1839年发明了相机。在这之后差不多30年的时间里，相机都是一个精英阶层的物件，后来才被逐渐应用于警局表格、战争报告、军事侦察、色情、百科全书式的档案纪实、家庭相册、明信片、人类学档案（通常伴随着屠杀行为，比如当它们被用在美国的印第安人身上的时候）、感伤的说教、深入的探索[“相机”可不是“袖珍相机”（candid camera）的同义词]、追求美学效果、展开新闻报道和正经的肖像拍摄。在此之后不久，第一台面向大众的廉价相机也于1888年推向市场。摄影在所有可能会用到它的领域内的普及速度之快，确切地表明了它那深刻而又处于核心地位的实用性与工业资本主义的契合。而卡尔·马克思也在相机发明的这一年步入成年[1]。

不过，直到20世纪两次世界大战之间，摄影才真正成为一种占据了统治地位的，且能够最“自然”地指涉外观的方式。随即，它取代世界本身的存在成为立竿见影的证言。在这一时期，摄影被认为是一种相当透明的媒介，它提供了直通现实的路径：这一时期属于伟大的见证者如保罗·斯特兰德、沃克·伊文思这样的摄影大师。而在资本主义国家里，摄影也迎来了它最为自由的时刻：它从纯艺术的限制中解放出来，进而成为一种被民主地利用的公共媒介。

但这样的状态却没有持续太长时间。因为这一新媒介的“可信性”也致使它被有意当成一种宣传工具来使用了。纳粹党就是最早用到成体系的摄影宣传的组织之一。

在构成和渲染了被我们称为现代气氛的所有对象中，照片也许是最神秘的一个。照片确实是被捕捉下来的经验，而相机则是处于渴求状态之中的意识的理想手臂。

在它问世后的第一阶段，摄影提供了一种新的技术条件：那时候，它是一种工具。但现在，不只提供新的选择，人们对摄影的使用和“阅读”正成为一种惯习，成为现代观念本身一个未经检验的部分。很多发明作用于这一变迁：新兴的电影工业；轻型相机——它们致使拍一张照片不再是一种仪式性的行为，而是成了一种“反射”；还有新闻摄影的发明——在这里，文字服务于照片，而不是相反；广告的出现也是一个关键的经济动因。

借由照片，世界变成了一连串彼此不相关的、自在的颗粒；历史，无论是过去的还是现在的，也变成了一组组奇闻逸事与社会新闻。相机让现实原子化、易于控制且不透明。它提供的是一种观看世界的视角，只不过在这里，它否认了世界的关联性和连续性，同时赋予了每一个瞬间以神秘的特质。

第一本大众传播意味上的杂志1936年始于美国。关于《生活》画报的创立，至少有两件事有寓意——它们直到战后的电视时代才被人们充分地认识到。第一件是新的图片杂志不是依靠销售，而是依靠刊登在它们之上的广告来营利。在杂志中，有三分之一的图像都是以广告宣传为导向的。而第二件，则隐藏在这个期刊的名字里。生活，真是雄心勃勃的名字。它可能意味着其中刊载的照片是关于生活的，但似乎又许诺着更多：这些照片就是生活。杂志第一页的第一张照片就是在玩弄这种雄心壮志。那是一张新生婴儿的照片，下面的图片说明是：“生活开始了……”

在相机发明之前，发挥着照片作用的东西是什么？预期中的答案可能会是版画、素描、油画，但更有启发性的答案却可能是：记忆。

如今照片在外部空间中做着的事其实也就是（记忆这种）内在反应曾经做过的事。

普鲁斯特对“照片是什么”多少有点误解：与其说它是一种记忆的仪器，倒不如称之为记忆的一种创造或记忆的替代品。

和其他视觉图像不同，一张照片不是一种对被摄对象的转译、模仿或阐释，而是它的一种痕迹（trace）。绘画和素描无论呈现出怎样的自然主义，都不会像照片一样和它的主体有如此的从属关系。

照片不只是一幅图像（如同作为图像的一幅绘画），一种对现实的解释，它还是一种痕迹，从现实中直接拓印下来的某种东西，如同一个脚印或一个死亡面具。

人类的视觉所能感知到的要比底片记录下来的东西复杂和有选择性得多。虽然因为对光的敏感，相机镜头和人的眼睛都可以面对瞬时发生的事件，迅速捕捉到图像，但将事件的外观固定下来却是相机能做到，而眼睛自身却永远不能做到的。相机镜头把事物的外观从外观的流动中拿出来，然后将它保存，虽然可能不是永久性的，但只要底片在它就在。这一保存的核心特质并不依赖于图像的静止状态，如果未经编选，那么底片也会以根本上同样的方式冲刷掉它们曾经保存的东西。相机从终究会不可避免地遭到取代的外观中挽留出来了一批。在相机发明之前，没什么可以做到这一点，除了意识之眼，那记忆的功能。

我并非说记忆是一种底片，这样的比喻未免太过陈词滥调。胶片／记忆的对照，无益于我们理解后者，更多是让我们了解到摄影的过程如何之奇异和史无前例。

不过，与记忆不同，照片在其中并不保存意义。它们只提供外观——伴随着我们总是一直会赋予其的可信性和重要性——将之从意义中剥离出来。照片的意义是理解功能运作的结果。

而这种功能运作要在时间里发生，也必须在时间里被解释。唯其在叙述过程中才能使得我们理解。

照片本身无法展开叙述，照片留存的是瞬间的外观。现今是惯习保护我们免于陷入这种留存带来的震惊。假使在一帧底片的曝光时间和一张印制照片的生命周期之间做个比较：姑且假设后者只保存了10年的时间，那么平均下来，对一张普通的现代照片而言，它们之间比率大概是两百亿比一，这一数据兴许能够起一种提醒的作用，因为它让我们意识到当相机将被摄对象的外观从它们的功能中分离出来的时候，存在一种割裂的暴力。

我们现在必须区分两种完全不同的摄影使用。有的照片事关私人经验，有的用于公开。私人的照片——比如母亲的肖像，女儿的照片，自己团队的合照——处于一个连续于相机将这个瞬间割裂开来之前的语境中被欣赏和阅读。（分裂的暴力有时会被感知为一种难以置信："那真的是父亲吗？"）不管怎样，这照片依然围绕着其断裂之处的意义。作为一种机械装置，相机一直被当成有助于鲜活记忆的工具。而照片则可谓一件源于一个鲜活生命的纪念品。

当代那些公开发表的照片通常呈现的是一个事件，表现为一系列被捕捉下来的外观，这和我们、它的读者或事件原初的意义都没有多大关系。它提供信息，但却是从一切鲜活的经验中割裂出的信息。假如向公众发表的照片也辅助于一个记忆，那则导向一个不可知的、全然陌生之人的记忆。割裂的暴力在这里被表达为一种陌生感。它记录了瞬间的一瞥，仿佛一个陌生人大喊：看呢！

这个陌生人是谁？你可能会回答：摄影师。但如果你考虑整个摄影图像的使用系统，"摄影师"这个回答显然是不恰当的。你也不能这样回答：那些使用照片的人。这是因为照片自身没有特定的意义，因

为它们就像来自一个全然陌生之人的记忆中的图像，从而可以被赋予任何用途。

杜米埃一则描绘纳达尔（Nadar）站在热气球上的著名漫画暗示出一种可能的答案。在漫画中，纳达尔正在巴黎上空旅行——风吹掉了他的帽子——他正用相机拍摄热气球之下的城市和生活在其中的人民。

相机是否替代了上帝之眼？信仰的衰落与摄影的兴起相一致。资本主义文化是否让上帝叠入了摄影？这一转变或许不像它最初看起来的那样令人吃惊。

记忆的功能可能会让身处各地的人们发问，正如他们自己能够保存特定的事件使之免遭遗忘，是否另外存在其他正观察着和记录着的眼睛，否则事件就会没有目击者了？人们将这样的眼睛归结为他们的祖先、灵魂、众神，或者他们的唯一神。被这只超自然的眼睛看到的东西，与正义的原则不可分割。从人类的正义中逃离是有可能的，但没有或者极少有可能在最高正义中隐藏。

记忆暗示着某种救赎的行为。被记忆的事，是从消逝中被挽留；而被忘却的事，则已经被抛弃了。如果所有的事件都被这超自然之眼在时间之外同时地观看，那么记忆与忘却之间的区别就被转变成了一种审判的行为和正义的表达。也就是说，认可与被记忆相近，谴责与被忘却相近。这样一种预感，是从一个人漫长而痛苦的时间经历中归纳而来，在几乎每一种文化和信仰中都可以找到它不同形式的存在，在基督教中，这一点尤为明显。

最初，19世纪资本主义世界的世俗化，排除了上帝的审判而代之为以“进步”为名义施行的历史审判。“民主”和“科学”成了这一审判的代理。有那么一个短暂的时段，摄影，如我们所见，被当作这些代理的辅助来使用。摄影之所以会拥有作为“真相”的道德声望，还要归功于这个历史时段。

到了20世纪下半叶，除了贫困者和一无所有的人以外，历史审判已经被所有人抛弃。这个工业化的、“发达的”世界，恐惧过去、无视未来，伴随它而来的是一种放弃了所有可信的公正原则的投机主义。这样的投机主义让一切——自然、历史、苦难、他人、灾难、体育运

动、性及政治——都变成奇观。被用于将这一切奇观化的工具就是相机，直到这一行为在日后如此成为一种惯习，以至于习惯于此的想象本身也可以独自做到这一点。

> 我们当下对每一种情境的感知都是由于相机的介入而得以表达。相机的无所不在颇有说服力地暗示了时间是由有趣的事件、值得拍下来的事件构成的。反过来，这也很容易让人感到，任何事件，一旦开始，不管它的道德特质如何，都必须被允许去完成它自己——这样就会有某些别的什么被带到这个世界上，而这个“别的什么”就是照片。

这个奇观为当下的期盼创造了一个永恒的在场：记忆终止了它存在的必要性和它被渴求的状态。伴随着记忆的丧失，意义和判断的连续性对我们来说也同样丢失了。相机把我们从记忆的重负中解放出来。它像上帝一样调查我们，它也为我们而调查（其他的对象）。但没有什么神会像它这般见利忘义，因为相机的记录是为了忘却。

苏珊·桑塔格在历史中清晰地定位了这个神。他就是垄断资本主义之神。

> 一个资本主义社会需要一种基于图像的文化。它要提供大量的娱乐，为的是刺激购买行为，麻醉由阶级、种族和性别带来的创伤。同时，它需要收集无限量的信息，以便它可以更好地掠夺自然资源、增加生产力、确保秩序、制造战争、给官僚阶层创造工作机会。相机将现实主观化和将它客观化的双重能力，完美地服务和强化着上面提到的这些需要。相机定义现实的两种方式对发达工业社会的运作是关键的：作为一种奇观（对于大众），作为一种监控的物件（对于统治阶层）。此外，图像的生产也供应着统治者的意识形态。社会变革被一种发生于图像内部的改变所替代。

桑塔格这些关于摄影当下之使用的理论会促使人们进一步追问，摄影是否还能有什么不同的功能，是否还存在一种可替代的摄影实

践？这个问题不应该用一种天真的心态作答。今天，不可能存在任何可替代的专业实践（假如我们是从摄影师的职业出发考虑）。这一系统可以容下任何照片。但是，或许也有可能以一种导向另一个未来的实践为依据来使用照片。这个未来正是一个我们当下所需的愿景，假如我们要保持对资本主义社会和文化的斗争与反抗。

照片作为一种激进的武器，经常会被用在海报、报纸、宣传手册或类似的东西上。我不是要贬低像这样的鼓动性出版物的价值，但摄影目前成体系的公共使用方式却着实需要一点革新，不过不是调转大炮的方向，使之瞄准不同的目标那么简单，而是要改变摄影的实践方式。怎么做呢？

我们需要回到刚才我为照片的私人使用和公共使用所做的区分上。在照片的私人使用中，被记录下来的瞬间的语境也被保留，以至于这张照片依然存活于一种仍在进行中的连续性中。（如果你的墙上贴着一张彼得的照片，你该不会忘记彼得对你意味着什么。）相反，公开发表的照片却被从它的语境中剥离出来了，继而成了一个死亡之物，也正因为这样的照片是死亡的，它才可以被任意地、武断地使用。

在《人类一家》（*The Family of Man*）这个曾经最负盛名的摄影展览[由爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）1955年策展]中，来自世界各地的照片得到了集中的展示，而它们好像构造了一本世界大家庭的家庭相册似的。斯泰肯的洞察绝对正确：私人用途的照片可以因它们的公共使用而成为范例。但不幸的是，他走了一个捷径——将仍然存在着阶级隔离的世界当作一家人。这不可避免地让整个展览，当然不是其中的每一张照片，显得过于煽情而洋洋自得。真相是，此次展出的大部分照片所拍的都是人们在受苦的场景，而这些苦难中的大多数又都是人为造成的。

> 一个人与摄影存储的极度恐怖首次相遇（指的是苏珊·桑塔格），是一种启示，标准的现代启示：负相的显灵。对我来说，那是在1945年7月，我在圣莫尼卡（Santa Monica）一家书店偶然看到的一些来自贝尔根—贝尔森集中营（Bergen-Belsen）和达豪集中营（Dachau）的照片。无论在现实生活中还是在其他照片里，我都从未见过这样的场景，它如此尖

锐地、深深地、突如其来地刺痛着我。确实，它看起来对我自己来说似乎相当合理地将我的生活分成了两部分，在我看这些照片之前（12岁），以及这之后。尽管在看到这照片以后我又花了好几年的时间才彻底弄明白它们究竟是关于什么的。

照片是过往的遗迹，是已然发生之事的痕迹。如果活着的人自己能承担这一过往，如果这一过往成为人们制造自己的历史过程中一个必要的部分，那么所有的照片就会重新获得一个鲜活的语境，它们将因此继续存在于时间内，而不是被关押在某些瞬间里。只有在这种情况下，摄影成为人类记忆之预言，才有可能在社会和政治的层面被实现。而这样一种记忆也将会包容任何过往的图像使之具有连续性——无论其是多么悲剧或多么有罪。至此，摄影的私人使用和公共使用之间的区别才会被超越，而“人类一家”才会真正存在。

我们今天生活的世界现状已是如此，但是，摄影成为人类记忆之预言的可能性，却也给我们指明了一个方向，沿着它，可供替代的摄影的使用方案才有可能发展。这一方案的任务，是让摄影契合社会和政治的记忆，而不是让它成为任何致使这类记忆走向萎缩的代用品。

这个任务将同时决定了什么样的照片会被拍下来，以及它们的使用方式。当然，这里不存在现成的套路，也没有规定好的实践方法。但在认识到摄影是如何为资本主义所用之后，我们至少可以定义出别样的实践中的某些原则。

对摄影师来说，这意味着与其将她或他自己当作面对“其余”的世界展开报道的报道者，不如将自己当作为那些卷入到被拍摄事件之中的人而做记录的记录者。这个区别是根本性的。

让这些照片[2]看起来如此非凡和富于悲剧性的原因是：当一个人盯着它们看的时候，他会相信，它们被拍下来不是为了取悦将军，不是为了激发平民的斗志，不是为了赞美英勇的士兵，也不是为了去震惊世界的媒体。作为图像，它们指向的就是它们所描绘的苦难本身。鉴于这一真诚的面向和由此而来的主题，这样的照片在日后得以成为一座纪念碑，为在战争中被害的两千万俄罗斯人而建，为那些他们的悼念者而建。全民战争凝聚的恐怖感让战地摄影师（甚至还要包括审

查者们）选择采取这样一种态度，但其他摄影师也可以在不是那么极端的条件下以类似的态度工作。

德米特里·巴尔特曼茨（**Dmitri Baltermants**），悲伤
刻赤半岛，**1942**年**1**月

这个已然存在的对照片使用的别样方案，引导我们再一次回到记忆的功能和现象之上。目标必须是为一张照片建构语境，或者用文字来构建，或者用其他照片来构建，再或者把它放在一个持续变动着的照片和图像的文本中来构建。应该怎么做呢？在通常情况下，照片是以一种十足的线性的方式被使用——它们被用来说明一个论点，或者展示一种思想，如图1所示：

图1

经常性地，它们也会被同义反复地使用，在这里，照片只是重复文字已说出的内容。可记忆却根本不是线性的。记忆的作用呈放射状，也就是说，无数的相关部分全都指向同一个事件。如图2所示：

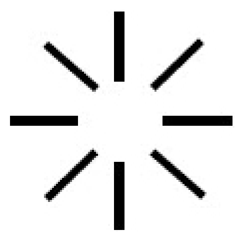


图2

如果想要将一张照片置回到经验的语境——社会语境、社会记忆——之中，我们就必须尊重记忆的法则。也就是说，我们必须把发表的照片放到合适的语境中，因为只有这样才能获得某种令人惊讶的切实结论，既关乎它的过去，也关乎它的现在。

布莱希特（Bertolt Brecht）关于表演行为的那首诗作也适用于这样一种实践。下面的瞬间这个词，可以视作摄影，而表演这个词，则可以视作语境的重建：

所以你只要让这一瞬间

凸显出来，不用去隐藏

这瞬间在凸显之前的原初所在。你要给予你的表演

那前后有序的进程感，还有你

那继往开来的态度。如此一来

你将秀出事件的涌动，和你工作的

过程，而它们也将准许观众

以不同的层次去体验这个现在，因为它自从前而来

也

向着以后而去，也因为在它身边

还有那么一些其他的现在。他正坐着的地方不只是

你的剧场，也是

世界。

有少数伟大的照片自己就能完成这一目标。但如果创造出合适的语境，任何照片都能成为这样一个现在。总的来说，照片越精彩，所能创造的语境就越完整。

如此的语境在时间上“重”置了这张照片——不是它自己原本的时间，那不可能——而是叙事的时间。这种叙事时间在其从属于社会记忆和社会运动时，就会变成历史时间（historic time）。建构出来的叙事时间也需要尊重它想要激活的记忆的工作进程。

不过对记忆中某件事的抵达路径不是唯一的，它不是处在一条线末端的终点，相反，有数不清的路径和刺激朝着它的方向汇聚。类似地使用文字、比对、符码等都能为一张发表出的照片创造出语境。也就是说，它们必须标记和留下开放且多元的路径。在照片的周围，一个放射状的系统必须被构建起来，因为只有这样它才能同时拥有个人的、政治的、经济的、戏剧性的、日常的，以及历史的维度。

1978年8月

---

[1] 根据德国的法律制度，年满21周岁的青年为成年人。马克思出生于1818年，到1839年时，他正好21岁成年。——译者注

[2] 参见*Russian War Photographs 1941–1945* （原文如此）,文字作者 A. J. P. Taylor（London: Jonathan Cape）, 1978。

外观

摄影的暧昧[1]

摄影之所以成为一项有着不可预知的结果的奇异发明，是因为它的主要原材料是光和时间。

但还是让我们从一些更具体可感的东西说起吧。几天前，我的一个朋友给我看了一张他刚刚发现的照片。

我对这张照片一无所知。鉴定它拍摄时间的最好方法可能是根据它所使用的摄影技术。也许是1900年至1920年之间？我不知道这到底是在加拿大、阿尔卑斯山还是南非拍的。我们在照片里看到的只有一个微笑着的中年男人和他的马。这个场景为什么会被拍下来？对摄影师来说，这有什么意义？对牵马的男人来说，是否有同样的意义？

不妨来玩一个发明意义的游戏。“最后的加拿大骑警”（他的笑容变得怀旧）。“一个放火烧掉农庄的人”（他的笑容变得狰狞）。“在两千英里的长途跋涉之前”（他的笑容变得有一点儿忧愁）。“在两千英里的长途跋涉之后”（他的笑容变得谦逊）。……

这张照片给出的最为确切的信息是马头上正戴着的缰绳的类型，但这肯定不是照片被拍下来的原因。如果只看这张照片本身，我们甚至很难了解它应该属于什么样的类别。这到底是一张家庭相册里的照片、一张新闻报纸照片，还是一张旅行者的快照？

是不是有可能，这张照片被拍下来不是因为这个男人，而是因为这匹马？是不是这个男人只是一个马夫，而他的在场纯粹是为了控制住马匹而已？他是个贩马的人吗？或者说这是在早期某西部电影拍摄期间抓取的一张剧照？

在这里，照片提供了无可辩驳的证据，证明这个人、这匹马，还有这套马缰都曾存在过，但关于他们存在的意义，照片却什么也说不出来。

男人和马
约翰·伯格自书中扫描

照片捕捉流动的时间，被拍下来的事件成为曾经的存在。所有照片都有关过往，但过往的一个瞬间在此被扣押捕获，从而与一个活着的瞬间不同，这一瞬间永远都不能导向现在。每张照片都展示给我们两条讯息：一条关于被拍下来的事件，而另一条则关于由不连续性带来的震惊。

在被照片记录下的瞬间和人们正盯着照片看的瞬间之间，有一道鸿沟。但我们已经太过习惯摄影，以至于不再会察觉到这双重讯息中的第二条——除非一些特别的情况：比如，被拍下来的是我们熟悉的人，而他们现在已离我们而去或已经去世。在这种情况下，照片要比大多数记忆或纪念品都更能勾起人们痛苦的情绪，因为它看起来十分不祥地确证了因人物在这之后的缺席或离世而导致的不连续性。你可以试着想象这样一个瞬间，你曾和那牵马的男人相爱，但他现在却已消失不见。

不过，如果他是一个完全的陌生人，那人们就只会想到第一条讯息，但这一讯息在此处却又太过模糊，以至于照片中的事件逃逸而出。于是，照片展示的内容便随着某个人自己编造出来的故事而去了。

不过即便是这样，这张照片的神秘性也没有完全止步于此。没有哪个编造出的故事，或是哪个解释可以像这照片里留存的平庸外观那样近在咫尺。这些外观或许没法告诉我们太多的东西，但它们却也是不容置疑的。

第一批展示缺席之物外观的照片被认为是奇迹，因为其结果比其他任何形式的视觉图像都要更直接。照片留存物件的外貌，并允许其被带走。这里所说的奇迹绝不只是技术的结果而已。

我们对外观的回应极为深入，它包括了本能的和返祖的因素。比如，外观自身——不管我们的思考有多么理智——能产生性唤起。再比如，红色会刺激行动——且不论它有多短暂。进一步讲，世界的外貌是对世界之旁在性（thereness，它们就是在那里）在最大程度上的确认，正是因此，这个外貌也不断地提出和确认着我们与这个滋养了我们的存在感的旁在性之间的关系。

在你试着阅读这张牵马男人的照片之前，在你安放它或者命名它之前，仅这一个盯着它看的行动，连同它记录下的男人、帽子、马匹、缰绳……不管其有多短暂，都确认着你在这个世界中的存在感。

但一张照片的暧昧却不在于被拍摄下来的事件的瞬间性：照片证据较之其他的目击证词模糊性还要少一些。以照片来定胜负的一场比赛可以根据照相机记录下来的内容展开裁判。照片的暧昧来自它双重讯息中的第二条所涉及的不连续性。（被记录下的瞬间和盯着它看的瞬间之间的鸿沟。）

照片留存了某个瞬间，保护其免于被下一个瞬间冲刷和替代。从这个方面来说，照片或许能够与存储在记忆中的图像相类比。但它们之间有一个根本性的区别：记忆中的图像是连续性经验的剩余物，而一张照片却是将一个不连续的瞬间的外观孤立出来的存在。

在生命中，意义不产生于瞬间。相反，意义只能在某些相互连接的存在里被发现，而且它也无法在事态没有任何发展的情况下存续。没有故事，没有故事的展开，也就没有意义。事实、信息，都无法自己建构意义。事实可以被输入电脑，进而成为计算的凭据，但意义却无法从电脑中产生。因为当我们给予一个事件以意义的时候，这个意义其实是一种回应，不仅是对已知之物，也是对未知之物的回应：意义和神秘不可分割，而如果没有时间的流逝，它们就都不可能存在。确证也许是瞬时的，但怀疑的产生却是时段性的，意义就产生于这两者。一个被拍下来的瞬间只有被盯着它看的人阅读了一段时间，并以此延伸了它本身的内涵之时，才能获得意义。当我们说一张照片是有意义的时候，我们正将它带向一个过往和一个未来。

拍照时，专业摄影师就是在试着选取瞬间，使之能够说服公众给它一个适当的过去和未来。

是摄影师的智慧或是他与拍摄主题的共情决定了于他而言什么是适当的。但与讲故事的人、画家或者演员不同，摄影师在任何一张照片中都只能做出单一而基本的选择：选择把哪一个瞬间拍下来。因此，和其他传播手段相比，照片在意图性上显得更弱。

一张戏剧化的照片也许和一张不那么戏剧化的照片一样暧昧。

这里发生了什么？我们需要借图片说明来理解事件的意义，比如“一群正在焚烧书籍的纳粹党人和学生”。不过，这一图片说明的意义还要再度仰赖一种历史感，后者要求我们不能将这事件视为理所当然。

所有的照片都是暧昧的，都已从一种连续性中被拿出来了。如果这事件是一个公共事件，那么连续性就是历史；如果它是私人的，那么连续性就是一个生命故事，当然，它在照片中已经被打断。甚至是纯粹的风景照片也被打断了连续性；那是光，抑或天气的不连续。不连续总是会制造暧昧，但这种暧昧通常没有那么明显，因为只要照片和文字同时被使用，它们就会一起制造一种确切的效果，甚至是一种教条断言的效果。

在照片和文字的关系中，照片恳求阐释，文字则总是会为之提供。照片是一种不可辩驳的证据，但承载意义的能力却比较弱，它的意义是文字给予的。而依据其自身特质处于抽象概括层面的文字，也被照片的不可辩驳给予了一种具体的真实。当两者相结合时，它们的力量就变得无比强大；看样子，一个有待解决的问题已经得到了完满的回答。

一群正在焚烧书籍的纳粹党人和学生
剧院广场，柏林，1933年5月10日

但是，摄影的暧昧——如果它就此被认知和接纳的话——兴许也会给摄影提供一种独特的表达方式。这种暧昧是否可以暗示另一种讲述的方式？现在我先把问题提出来，稍后再回头来看。

相机是输送外观的匣子。它的工作原理自发明以来从未改变过。从被摄对象那里发出的光穿过一个孔洞，落在摄影底板（photographic plate）或底片上。因为涂在表面上的化学制剂，底板或底片会将这些光的痕迹留存下来。如果再对这些光的痕迹做几个略复杂一点的化学处理，印制的照片也就可以被制作出来了。技术上，如果用我们当下的时代标准来衡量，这只是一个简单的过程。这就像是在历史上与之

形成对照的印刷机的发明，在它那个时代也是简单的过程一样。但依然不那么简单的是如何去理解相机所输送的外观的本质。

相机所传输的外观究竟是一个建构的、人造的文化制品，还是像沙滩上的一个脚印一样，是某个对象经过以后自然留下的痕迹？答案为，两者皆是。

摄影师选择他们要拍的事件。这个选择可以被认为是一种文化建构，而他用以建构意义的空间，或可以说是由他所拒绝拍下的对象来划定。这一建构是他对发生在眼前的事件的阅读。正是这个通常是直觉性的和相当迅速的阅读行为，决定了摄影师要拍下哪个瞬间。

同样地，事件的照片图像，在作为一张照片被展示的时候，也是文化建构的一部分。它从属于一个特定的社会情景，从属于一个摄影师的生命、一次论辩、一场实验、一种阐释世界的方式、一本书、一张报纸、一个展览。

但与此同时，照片和它的表征对象之间的物质关系（比如：相纸上的影痕与它们指代的某棵树之间）却是直接的、非建构的，就像是一种痕迹。

摄影师选择拍这棵树，选择他想要的角度、胶片的型号、焦点、滤镜、曝光时间、冲洗显影的药液强度、放大相纸的类型、印制照片的暗部和亮部和它的装裱方式——包括但不限于以上所有。但他不能介入的，或者说不能在没有改变摄影的基本特性的前提下介入的，是这棵树在它穿过镜头时所发出的光，和这光在底片上留下的印记。

这个痕迹意味着什么？如果我们考察一下素描如何区别于照片，也许可以弄明白。一幅素描是一种转译。也就是说，素描纸上的每一个记号都被有意地关联起来，不仅与真实或想象中的“模特”相关联，也与其他每一个记号以及已经在纸上设定的空间相关联。因此，一幅素描或者画出的图像是不计其数的判断的能量（这种能量也会懈怠，比如在画作本身很弱的时候）的交织。每当一个图形开始在一幅素描中生长的时候，有关它的所有一切都是经由意识从中调停，要么是直觉地调停，要么是系统性地调停。在一幅素描中，一个苹果被制造成圆的和立体的，而在一张照片中，苹果的球形和光影效果则作为一种给定的存在而被接纳到其中。

制造和接纳之间的区别也暗示着它们与时间完全不同的关系。一幅素描包含了由它自己制造的时间，这意味着它拥有的是一种独立于其描绘对象之生命时间的自己的时间。相反，照片却几乎是瞬时地接纳着什么——在今天，它通常是以一种人眼所不能感知的速度。照片里包含的唯一时间是它所展示之对象的某个被孤立出来的瞬间。

这两种图像包含的时间还有另外一个重要的区别。包含在一幅素描作品中的时间不是统一的，艺术家会给予她或他认为重要的对象以更多的时间。一副面孔所包含的时间可能要比处于它上方的天空所包含的时间更多。一幅素描中的时间积累，其根据是人类的价值观。但在一张照片中，时间却是统一的，这图像的每一部分都臣服于一个周期统一的化学过程。在显影的过程中，所有的部分都是平等的。

一幅素描和一张照片之间在时间上的差异，使我们认识到这两种传播手段之间最为本质的区别。建构了一幅素描的那不计其数的判断和决定是系统性的。这也就是说，它们根植于一种存在的语言。这一语言的教授（teaching）和它特定的使用方式随着历史语境的变化而变化。一个文艺复兴时期绘画大师的学徒和一个中国宋朝的学徒学的是不同的素描画法和语法。但为了再造外观，每一种素描却都要求助于某种语言。

与素描不同，摄影不拥有一种语言。摄影图像是借由光的反射而被瞬间生产出来的；它的图像没有经由经验或意识的渲染。

关于摄影，巴特曾写到，“人类在其历史中第一次与未经编码的讯息相逢。因此，摄影不是图像大家庭里最后的（改进的）名词，它是符合信息经济学的一个关键突变”。[2]这个突变让照片在没有自身语言的情况下提供信息。

照片不是从外观中转译，它们从外观中引用。

正因为摄影不拥有自己的语言，正因为它是引用而不是转译，所以才有了相机无法撒谎的说法。相机的无法撒谎是因为它直截了当地拓印外观。

（近乎悖论的是，伪造照片这个古往今来一直存在的事实反而印证了这个观点。因为你只有通过煞费苦心的篡改、拼贴和重拍，才能让照片说出一个堂而皇之的谎言。可如果这么做的话，其实你已经不再是在进行摄影实践了。摄影自身没有一种可被调整的语言。）但照片却可以、现在也的确被大规模地用于欺骗和误导。

如今，我们被摄影图像包围，它们构建了世界范围的不实信息系统：这个系统以广告宣传和不断增殖的消费主义谎言著称。摄影在这一体系中的角色正在显露。谎言在相机面前被构造出来。在这里，先是有一个由物件和图形搭建起来的“布景”。这个“布景”使用的是一套象征的语言（正如我在别的地方已经指出的[3]，这种象征的语言通常是从油画的图像学中承继下来的），暗含着一种叙述，另外还经常会伴随着含有情色内容的模特表演。这个“布景”会在随后被拍下来，而且是被精确地拍下来，这是因为相机可以授予任何类别的外观以确实性，无论它本来有多么错误。相机不撒谎，即使它被用来引用一个谎言时也是如此。而这也会让谎言显得更加真实。

摄影的引语（quotation），在它自身的限度之内是无可争议的。但如果这个引语被当成了事实，继而被放置在或明确或含蓄的论辩之中的话，它也有可能会传递出错误的信息。有的时候这种误导是有意为之的，比如在广告宣传中；通常的情况是，这种误导是不可置疑的意识形态假设（ideological assumption）的结果。

举个例子，在19世纪的世界各地，欧洲旅行者、士兵、殖民地官员、冒险家，拍下“原始人”的照片，拍下他们的风俗、他们的建筑、他们的富庶、他们的贫穷、他们女人的乳房、他们的头饰——这些照片，除了引发惊奇以外，还被当成了帝国主义区隔世界的行为之合法证据展示和阅读。而这种区隔就存在于那些对世界展开组织整理并赋予其合理性的审视者和那些被审视的人之间。

就其自身而言，照片不能撒谎，但出于同样的原因，它也说不出真相，或不如说，它说出的真相，还有它自身正辩护着的真相，皆是有限度的。

在20世纪的二三十年代，秉承着理想主义精神的摄影记者，坚信自己的使命就是把真相带回来，然后将它还给世界。

> 有时，我满心疲惫地从自己正在拍的对象那儿走开，痛苦的人的面孔就像蚀刻在我的底片上那样深深地刺痛着我的意识。我最终还是回去了，因为我感到自己的责任就是拍出这样的照片。完整的真相至关重要，这就是在我透过相机观看的时候激励着我的东西。
>
> 玛格丽特·伯克—怀特（Margaret Bourke-White）

我很欣赏玛格丽特·伯克-怀特的作品。像她这样的摄影师，在他们所处的特定的政治环境中，确实有助于提醒公共舆论关注正在其他地方发生的事件的真相。例如：20世纪30年代美国乡村的贫困程度；在纳粹德国的街头犹太人受到的对待；美国的凝固汽油弹在越南产生的后果。然而，相信某个人之所见就是“完整的真相”的想法却冒着将不同程度的真相混淆在一起的风险。而这种混淆，之于如今照片的公共使用已成了一种通病。

照片被用于科学调研：在医药、物理、气象学、天文学、生物学等领域。摄影信息也被用于社会和政治控制的系统中——档案卷宗、护照、军事情报。此外，还有照片被当成是一种大众传播手段而被用在了传媒中。虽然这三种语境不同，但一直以来人们普遍认为，照片的真实性——或者说这种真相的运作方式——在上面三者那儿都是一样的。

事实上，当一张照片被科学地使用时，这一不容置疑的证据对结论的获得是一种辅助：它在调查研究的概念框架里提供信息，提供缺失的细节。而当照片被用于控制系统的时候，它提供的证据或多或少都会限于对身份和在场性的构建上。而一旦一张照片被当作一种传播手段，活生生的经验的本性就会卷入其中，真相也就此变得更为复杂。

一张拍摄了一条受伤的腿的X光照片，可以说出一个关于这条腿是否骨折的“完整的真相”。但一张照片怎么说出关于一个人饥饿的体验，或者他刚刚饱餐了一顿的体验的“完整的真相”呢？

从某种层面上来说，不存在可以被否认的照片。所有的照片都有着作为事实的地位。需要被考察的是，摄影用何种方式才能或者不能给事实以意义？

让我们回忆一下摄影是怎么以及什么时候诞生的，又是怎么受洗（christened）——姑且这么说，以及怎么成长起来的。

相机于1839年被发明出来。当时，奥古斯特·孔德（Auguste Comte）刚刚完成他的著作《实证哲学教程》（*Cours de philosophie positive*）。实证主义、相机和社会学一道成长。支持这三种实践的信念是，被科学家和学者记录的可观察、可计量的事实，终将会把自然和社会的全部知识交给人类，而人类也终将有能力以此来掌控两者。精确性将会代替玄学，计划将能解决社会矛盾，真相将会替代主观性，所有那些阴暗的、藏于灵魂深处的也都将会被实证知识所照亮。孔德曾写道，理论上没有什么是不能被人类所知晓的，也许只有星星的起源是例外吧！但从那以后，相机甚至也已经拍下了星星的样子！如今，摄影师每个月向我们提供的事实的数量已经超过了18世纪百科全书派在他们的整个计划中梦寐以求的事实数量了。

然而，实证主义者的乌托邦并没有实现。事实上，今天的专家反而没有19世纪的同行更能控制他们各自所处的世界了，虽然前者已经掌握了他们自以为的世界的运作原理。

我们过去获得的是前所未有的科技进步，最终其他所有价值都成了世界市场的从属，这一从属关系将每一个对象都视为商品，包括人、他们的劳动、生与死。而未能实现的实证主义乌托邦则被晚期资本主义的全球系统所替代。在那里，一切存在都可被量化——不只是因为它可以被化约为一个数据性的事实，而且还因为它已经沦为一个商品。

这样一个系统中没有经验的位置。每个人类个体的经验都保持在个人问题的范畴以内。个人心理学代替哲学成为一种对世界的解释。

此外，在这个系统中也没有主体性之社会功能的位置。所有的主体性都被看成私人的，而唯一（虚假的）被社会所允许的形式，只有

个人消费者的梦想。

以对主体性之社会功能的这个基本的压抑为起点，其他的压抑也紧随其后：对有意义的民主的压抑（代之为民意调查和市场调查技术）、对社会良知的压抑（代之为个人利益）、对历史的压抑（代之为种族主义和其他迷思）、对希望的压抑——它是全部能量中最具主观性和社会性的一种（代之为将舒适视作进步置于神坛）。

摄影在今天的使用，不仅源自而且也确认着主体性之社会功能的压抑。都在说照片可以告知真相，但它让真相被缩编为瞬间性的存在，以这一简化为开端紧随其后的是，一张照片所告知的关于一扇门或一座火山的事实，与所告知的关于一个哭泣的男人或一个女人的身体的事实同属一个真相的序列。

如果作为科学证据的照片和作为一种传播途径的照片之间没有被设定任何理论上的区别，那么与其说这是因为一种忽视，倒不如说是因为一种假定。

这一假定过去是（现在也是）：当某个对象可见，那么它就是一则事实，而众多的事实中就包含着唯一的真相。

公共领域的照片始终都是实证主义的希望的孩子，可它在今天已成了孤儿——因为这些希望已然死去——被公司资本主义（corporate capitalism）的投机主义所收养。如此看来，对照片天生的暧昧性的否认和对主体性之社会功能的否认就被紧紧地联系在了一起。

摄影的大众使用

个人相片，亲朋好友和亲密之人的相片“在我们这个时代，被如此贴心地观看，没有哪个艺术作品可以获得如此这般的青睐。”利希瓦克（Alfred Lichtwark）1907年便写下这样的句子，从而让对摄影的探寻从美学判断的范畴转移到了社会功能的范畴。唯有从这一颇具洞察力的视角，摄影才会被带入更深远的地带。

瓦尔特·本雅明

摄影小史（*A Small History of Photography*，1931）

一位抱小孩的母亲正心无旁骛地盯着一个士兵。也许他们正在交谈，可我们听不到他们的话。也许他们什么也没说，一切言语都借由他们互相盯视对方的方式被说出来了。显然，一出戏正在他们之间上演。

图说为：“一位将要离开的红军士兵，1919年6月，布达佩斯。”照片为安德烈·柯特兹所拍摄。

看样子，女人刚出了家门没多久，而且很快就会带着小孩回家去。这个瞬间的戏剧性从他们各自身上穿着的差异中表达出来。男人的穿着是为了出征、为了露宿、为了战斗，而女人的穿着则更适合待在家里。

安德烈·柯特兹，一位将要离开的红军士兵
布达佩斯,**1919**年**6**月

这个图说也能带来一些其他的思考。哈布斯堡王朝已于去年秋天终结。在这之后的冬天里，匈牙利陷于极度的物资短缺（尤其是布达佩斯的燃料）和经济崩溃之中。在两个月之前的3月，匈牙利苏维埃共和国（socialist Republic of Councils）宣布成立。因为担心此前的俄罗斯人和现在的匈牙利人提供的革命范例有可能会让革命的热潮席卷整个东欧地区和巴尔干半岛，协约国的成员们正计划着消灭这个新的共和国。事实上，封锁已经开始实施了。福煦将军（General Foch）自己正计划依靠罗马尼亚和捷克的军事力量对匈牙利发动军事入侵。6月8日，克里孟梭（Georges Benjamin Clemenceau）向库恩·贝拉（Béla Kun）发出最后通牒，要求匈牙利人向后撤离，而这意味着罗马尼亚人将会占领匈牙利东部三分之一的领土。在接下来的六个星期里，匈牙利红军持续战斗，但他们的攻势最终还是被击溃了。到了8月，布达佩斯被占领，很快，欧洲第一个法西斯政权在霍尔蒂（Horthy Miklós）的领导下被建立起来。

如果我们盯着一张来自过往的照片看，同时也想将它与我们自己关联起来的话，那么我们就需要知道这段过往的历史中的某些细节。因此，上面这个段落——也许还应该说得更多——是和对柯特兹照片的阅读相关，因为这一历史语境可能就是为什么他要写下图说，而不只是写一个标题《告别》了事的原因。但对这张照片的阅读——或者不如说这照片所需要阅读的方式——却不能只限于历史性。

这张照片中的每一个对象都是历史性的：制服、步枪、布达佩斯火车站一旁的角落、所有能在画面中被辨认的人的身份和人生经历，甚至是生长在栅栏另一边的树木的高矮。可它也与一种对历史的抗拒有关：一种反对。

这一反对不是摄影师说了一句“停下！”的结果。作为结果的静态图像不应被视作流动着的河流中的一根木柱。因为我们知道一会儿士兵会转身离开，我们会推测他就是女人怀中小孩的父亲。这个被拍下来的瞬间的意义在申明着几分钟后、几周后，甚至几年后的事情。

这种反对存在于男人和女人之间的那种告别的目光之中，这个目光不是直接面对观者，我们作为见证者的位置如同照片中年纪大一点、蓄着胡须的男人和裹着头巾的女人（也许是姐姐）。这个目光的

排他性被妈妈怀中的男孩进一步强化：他正盯着他的父亲看，但他却被排斥在他父母的目光以外。

他们的目光在我们眼前交织着，它所收纳的对象不是车站外面环绕在他们左右的什么东西，而是他们共同的生活，他们各自的生命。女人和士兵正在互相盯视着对方，这反映“当下之事”的图像将为他们而保存。在这样一种目光中，他们的存在被用来对抗他们的历史，即使我们认为这个历史正是为他们所接受的或他们已然挑选出的一种。

一个人怎么样才能对抗历史？保守主义者可能会竭力对抗历史中的变化。但我们在这里讨论的却是另外一种对抗。有哪个读过马克思的人不能感觉到他对他所发觉的历史进程的憎恨，不会感到他对历史的终结——他相信在这时必然王国将会转变为自由王国——的急不可耐？

一种对历史的对抗可能在一定程度上是对已发生之事的对抗。但也不只如此。每一次革命抗争同时也是一种人们反对自己被建构为历史客体的计划。作为不顾一切的反抗的结果，一旦人们意识到自己已不再是这样的客体，历史就中止了对时间的独裁。

> 设想一座巨型断头台上的铡刀足有一座城市的直径那么长，设想这把铡刀落下，将城市里的每样东西从中截为两半：墙壁、铁道、马车、作坊、教堂、果篮、树木、天空、鹅卵石……这铡刀几乎已经落在每一位坚决要参与斗争的人的面前了。而且每一位抗争者也将会发现，他们与万丈深渊（他们只能看到这个）的险峻边缘之间只剩下几码的距离；这深渊，就像是在血肉之上深深地切了一刀似的，它的存在是毋庸置疑的，而同样毋庸置疑的还有眼下所发生之事的存在。但在最初的一刻，这里是没有痛苦的。
>
> 痛苦的产生源于一个人想到自己可能临近死亡。正设置着路障的男人和女人突然想到，他们当下所能操控、所能思考的，或许是他们最后一次所能操控和思考的。随着他们对防御设施的建造，痛苦也在增加。
>
> ……在路障旁，痛苦却得以终结。转变相当彻底。在屋顶上正冲锋着的士兵的一声吼叫中完成。突然间，没什么好后悔的了。路障将抵御者

和施加于他们整个人生的暴力分隔开。之所以没什么好后悔的，是因为现在向他们发起冲锋的正是他们过去的典范。而在路障他们这一边，则已是未来。[4]

革命行动是罕见的，反对历史的感觉却时常在场，即便它没有被明确地表达出来。人们通常会在被称为“私人生活”的领域中寻求他们的表达。家不仅成了一个身体意义上的庇护所，也成了一个目的论意义上的庇护所，无论多么脆弱，它都可以被用来抵御历史之无情；但这个无情应该与同样经常蕴含于历史中的残忍、不公和悲惨区别开来。

人们对历史的反对是一种对施加在他们身上的暴力的反应（甚至是抗议，但抗议实在太私人了，因而并不具备直接的社会表达。这种非直接的行动通常是神秘而危险的：法西斯主义和种族主义都滋养这样的抗议）。暴力产生于历史和时间的合并，这一合并让两者变得无法分离，以至于人们再也无法将对它们各自的体验分开读解。

合并开始于19世纪的欧洲，它随历史转变速度的加快而更为完善和广泛，并最终在世界其他地区也开始发生。所有流行的宗教运动——比如当下愈演愈烈的伊斯兰教对西方物质主义的反抗——都是对合并之暴力的一种抵抗形态。

这一暴力究竟如何构成？能够捕捉和统一时间（在想象力存在之前，所有时间的尺度——宇宙的、地质的、生物的——都是互不相关的）的人类想象力总是有着扰乱时间的能力。这种能力与记忆的功能紧密相关，但时间之所以被扰乱不仅有赖它们被记忆的状态，也有赖某些生命瞬间无视时间的流逝；这并非因为其变得不可忘却，而是存在于这样的瞬间中的体验，时间无法穿透。这样的体验激发出如下词汇：*for ever*、*toujours*、*siempre*、*immer*[5]。这些瞬间关于成就、沉迷、梦想、激情、重要的道德抉择、勇猛、濒死、牺牲、哀悼、音乐、魔力到访，等等。

这样的瞬间在人类的生命体验中持续地发生。虽然它们不会在每个人的一生中都频繁出现，但总的来说也还算平常。它们是所有抒情表达的原材料（从流行音乐到海涅和萨福）。没有人不曾经历过这样

的瞬间。区别在于人们对这种瞬间的信任程度，以及他们赋予这瞬间的重要程度。我之所以会用“信任”（confidence）这个词，是因为如果不是公开地讲，我相信私下里每个人都不会错失它们的重要性。它们是一些尖峰时刻，内在于想象／时间的关系之中。

在时间和历史合并之前，历史的转变相当缓慢，慢到足以让一个人类个体意识到时间的流逝，也足以让他把时间的流逝同历史的转变区分开来。一个人类个体生命的进程被一种相对不变的存在所环绕，而这种相对不变的存在（历史）则又被时间的永恒所环绕。

历史曾给予人类终有一死的命运以尊重：这是持久永恒的存在对稍纵即逝的存在的表彰。墓地就是这种尊重的一个象征。在个体生命里，那些无视时间流逝的瞬间就好像是透过一扇窗户的一瞥；这些窗户会嵌入生命，远眺变化缓慢的历史，朝向从不改变的永恒时刻。

到了18世纪，历史的转变开始提速，而历史的进步论也由此诞生，永恒或者不变被融入到历史的时间中。于是，天文学历史地排列恒星，勒南（Joseph Ernest Renan）将基督教历史化，而达尔文则让每一个起源变成历史的。与此同时，通过帝国主义和无产阶级化，曾嵌入关于时间的不同传统中的其他文化和生活、工作方式也正逐步被摧毁。全天开工的工厂即是一种不停歇的、统一的、无情的时间取得胜利的一个标志。这样的工厂即便是在睡梦中也会一刻不停地运转。

历史的进步论原则坚决排除全部其他历史观点只保留自己作为那进步的一部分。迷信、根深蒂固的保守主义、所谓的永恒法则、宿命论、社会顺从、对来世的恐惧——被教堂熟练地用来导向恐吓，重复与无知：所有这一切都应该被清理，取而代之的是人类可以制造自己的历史的提议。如此的方式的确曾经——也包括现在——代表着进步，因为如果没有意识到这种历史的可能性，社会正义就不可能完全实现，而这种意识又取决于已被给定的历史阐释。

然而在这里却有一种相当深刻的暴力压制了主观的经验。如果说与客观的历史创造的可能性相比主观经验不重要，那其实搞错了重点，因为正是将主观／客观区分的现代痛苦形态启动并发展了这种暴力。

今天，环绕在个体生命周围的存在甚至可以比这个生命本身的短暂进程转变更为迅疾。永恒被抛弃了，而历史本身也变得十分短命。它不再给予死去的对象以尊重：后者只是些已经消逝的对象罢了。（一项对西方国家近100年来竖立的公共纪念碑的数量对比研究表明，在最近的25年中，新竖立的纪念碑数量出现了显著的下降。）再没有能长过一生的普世价值，大多数甚至比以往更短暂了。世界范围内的通货膨胀现象即是与之相关的一种症候性的存在，它昭示的是一种经济危机前所未有的现代形式。

其结果是，那些无视时间流逝的瞬间，以及它们给人们带来的寻常经验，现在被环绕在其周围的一切所否定。这样的瞬间不再像窗户那样，远眺历史、朝向永恒。那些激发了像“永恒”这样的词汇的体验，如今已经被假定成为单独的和私人的。它们的角色已然被改变：它们不再超越，它们只是孤立。而摄影发展的时期也正是这种独特的现代痛苦变得司空见惯的时期。

但幸运的是，人类从来都不只是历史的被动客体。在大众的英雄主义之外，还有大众的创造力。在这种情况下，这种创造力会动用手边一切可动用的东西去保存体验，去重建一个“永恒”的区域，以及坚持主张永久性的存在。因此，才会有数以亿计的照片，这些脆弱的图像往往被放在贴心的位置携带，或被置于床头，用于指涉那些历史的时间所无权摧毁的对象上。

私人照片在今天之所以被珍视，是因为它们的存在就像是把那透过窗户远眺历史、朝向永恒的一瞥以物质的方式留存下来了似的。

那张妇女和红军骑兵的照片表达了一个观念。这一观念不是柯特兹创造的，它就活生生地存在于柯特兹的眼前，摄影家只是接纳了它而已。

他看到了什么？

夏日的阳光。

她的服装和穿在士兵们身上的、为露宿而准备的厚重大衣之间的反差。

男人伴随着某种沉重的等待。

她的全神贯注——她就这么盯着他看，好像他已经走出去很远了。

她那强忍着不哭泣的愁容。

他的谨慎——你可以从他的耳朵和他昂着头的样子看出来，因为在这个时刻，她比他要更坚强。

从她身体的姿态中显露出来的听天由命。

意识到某种不寻常气氛的孩子——他被父亲的制服吓到了。

她在出门前梳理好的头发和她的破旧的衣裳。

这想必是他们全部的行头。

在这里，我们只要把我们看到的对象罗列出来就可以了，因为如果它们当真触及了心灵，也主要是透过我们的眼睛来实现。比如，女人那双放在腹部的手，它的外观兴许可以暗示出她是怎么削土豆的，暗示出她睡觉时其中一只手会放在什么地方，以及暗示出她会用什么方法绾起自己的头发。

女人和士兵正互相打量着对方。一个离别的场景和一个相会的场景竟如此的相似！就在他们对彼此的打量中——也许他们此前从未有过类似的经历——他们真希望可以带走对方的图像，用以抵御任何可能发生之事。这是一幅没有什么能够被抹去的图像。这就是立于柯特兹相机之前的那种活生生的观念，这即是使得这张照片成为典范的原因。它展示的是这样一个瞬间：一个让所有不只是被欣赏，而且也被爱，所有那照片中隐而不表的东西变得明晰的瞬间。

所有照片都可能是对历史的贡献，但在某些特定的情况下，任何一张照片却也可以被用来打破历史在今天对时间的独裁。

外观之谜

去阅读那未曾写下的东西。

霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）

我们现在已经看到了对摄影两种不同的使用方式。一种是意识形态的使用——视照片为实证主义证据，就好像照片代表了最终和唯一的真相。与之相对的一种是大众化的私人的使用——珍视照片，为的是维系一种主体的感受。

我还没有考虑摄影作为一种艺术的情况。作为一名伟大的摄影师，保罗·斯特兰德就认为自己是一名艺术家。近些年来，艺术博物馆也开始收藏和展示照片了。曼·雷（Man Ray）说过："我拍那些我不想画的，我画那些我不能拍的。"而其他一些同样重要的摄影师，比如布鲁斯·戴维森（Bruce Davidson）却声称他们的照片不"摆出一副艺术的模样"实在是一种优点。

这些争论往前推至19世纪，从那时起就不绝于耳，但这一说法与其说是澄明了，不如说是混淆了"摄影是否是一种艺术"的议题，因为它总是要将摄影或多或少地引入到与绘画艺术的比较之中。但把一种转译的艺术和一种引用的艺术做比较却不能算太有效。它们的相似性、它们相互之间的影响，是纯粹形式上的，但在功能上它们却没有什么共同点。

不管这个结论有多么确凿，都有一个关键的问题被遗留下来：为什么拍摄了不知名对象的照片能让我们感动？如果照片的功能与绘画不同，那么它们的功能又是什么？此前，我已经提出照片是对外观的引用。这可能暗示着外观本身也可以构成一种语言。

这么说到底是什么意思？

首先，请允许我尝试避免一种可能的误解。在巴特最近出版的一本著作中，他写道：“每当与一种语言稍稍同行一段路程，我就会感到它的系统包含着——以及用那样的方式会滑向——一种简化论和排斥。于是我就会静静地离开，到别处看看。”

与这位已故的大师不同，巴特的一些结构主义追随者更喜欢封闭的系统。他们也许会觉得我对柯特兹照片的阅读，依靠的是一系列的符号系统，它们中的每一个都是一种社会／文化建构：关于服装、面部表情、身体姿态、社交礼仪、摄影图像的框取等方面的符号语言。这样的符号系统确实存在，而且也确实被持续地用来制造和阅读图像。但符号系统在数量上却是不能被穷尽的，如此的枚举法也不能覆盖我们从外观中读出来的全部可能性。巴特自己就是这种观点。外观构成了某种类似语言的东西，这个问题还是不能简单依靠参考符号系统来解决。

所以，我们依然还是要面对这个问题：当我们说外观可能会构成一种语言的时候，这到底是什么意思？

外观彼此连接。在第一个层面上，它们彼此关联，是因为结构和生长的一般规律建立了视觉类同性。一块石头可以比拟一座山；草的生长如同头发；波浪与山谷一样连绵不绝；雪如水晶一般；胡桃的生长受限于它的外壳，这让它有点像大脑在头骨内的发展；一切支撑性的腿和脚，无论静止的还是移动的，都在视觉上相互参照，等等，等等。

在第二个层面上，外观的彼此连接是因为只要有一双还算发达的眼睛在场，视觉的模仿就会启动。所有的自然伪装，从伪装成自然的色彩，到动物们大量的伪装行为，都来自于其自身的外观对其他外观的暗示或融合的法则。大翅环蝶（Brassolinae）[6]的翅膀下方有一个特殊的图案，相当准确地模仿了猫头鹰或其他大型鸟类的眼睛。在遭受攻击的时候，它们就会扇动翅膀，而攻击者则被这些一闪一闪的眼睛吓跑。

外观既区别着也参与着事件。

在19世纪的下半叶，当外观的连接性几乎已经被忘记的时候，有一个人理解并坚持这种连接性的意义。

> 对象相互渗透，生生不息。不知不觉中，它们对周围事物亲密的映射就这么扩散开来了。
>
> 塞尚（Paul Cézanne）

外观同样也连接着知觉意识。对任何单一事物或事件的观看也会引发对其他事物或事件的观看。识别一个外观需要对其他外观的记忆。这些记忆，通常投射为一种期待。在初级的识别阶段之后的很长一段时间，它们会继续给所见以解释。举个例子，当我们识别出一个趴在乳房旁边的婴儿的时候，不论是我们的视觉记忆，还是我们的视觉期待，恐怕都不会止步于这个视觉形象本身。在这里，一个图像渗透进另一个图像中。

一旦我们说外观是彼此连接的，这一连接性所带来的统一体和语言的统一体没什么不同。

观看行为和有机生命的存在皆仰赖于光，外观则是这种相互关系的外在呈现。因此，外观可以说是具有双重系统性。它们首先从属于一个因某些普遍结构和发展变化法则而相互关联的自然系统。这就是为什么，一如上面提到的那个例子，腿与腿之间都可以相互比拟。其次，它们也从属于一个组织了意识之视觉经验的知觉系统。

第一个系统的主要能量是自然的繁殖，它总是朝向未来；第二个系统的主要能量是记忆，它持续地保留着过往。在一切能被感知到的外观中，都有着这两个系统的双重作用。

我们已经知道，人类的右脑用来“阅读”和存储视觉经验。重点在于，右脑中肩负了“阅读”和存储功能的区域与核心，和我们的左脑用来处理文字经验的区域在结构上是完全一致的。换言之，被我们用来

处理外观的器官和被我们用来处理语言的器官是相似的。更进一步，外观在其未被中介化的状态之下——也就是说，在它没有被阐释或感知的时候——把自己托付给的指涉系统（所以它们才可能被存储在记忆的某个层面上），与处理文字的指涉系统之间存在可比较的关系。而这可能也会让我们再一次得出结论：外观拥有编码的某些特质。

所有早于我们自己时代的文化，都将外观视为一种说给生者的符号。全都是图例：就在那里，等着被眼睛阅读。外观透射出相似、类比、一致、排斥，它们中的每一个都承载着一条讯息，而这些讯息的总体则阐释着宇宙万物。

但笛卡尔的革命却颠覆了这种阐释的基础。事物的外观之间的联系不再重要，重要的是衡量和区分，而非视觉的一致。纯粹的物质自身再也不能揭示意义；意义只有在理性的深入探究——这是一种精神上的探查——之后才可能现身。外观不再像语词之于对话那样具有两面性，它们变得稠密、不透明，需要被解剖。

于是，现代科学的出现成了可能。但可见之物却也因此被剥夺任何本体意义上的功能，继而被哲学化地限定在美学的领域内。美学是对感性认知的研究，它们影响的是个体的感受。因而，对外观的阅读变得碎片化；它们不再被视作一个意义整体（signifying whole）。外观被限定为偶然性的存在，其意义也变成了纯粹个人的。

这一发展也许有助于解释19世纪和20世纪视觉艺术的那种跳跃性极强，且十分不稳定的历史。因为在这个时期，视觉艺术有史以来第一次同这样一种信念断裂：视觉艺术之所以有意义，原因在于它反映了外观的本质。

但如果我坚持认为外观可以与一种语言相比拟的话，就不得不面对一些值得深思的难题。比如，它们彼此之间的共性在哪儿？一种外观的语言无疑暗示了一个编码者的存在；如果外观就在那儿等着被阅读，那究竟是谁书写了它们呢？

理性主义者有一个错觉，他们认为只要摒弃宗教就会削弱神秘性。但实际情况却是，如此的处理让神秘性不降反增。梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）就曾写道：

我们必须一字一句地遵循视觉教给我们的东西，亦即通过视觉我们接触日月星辰，我们在同一时刻之内无所不在，甚至我们拥有想象自己在别的什么地方的能力……也从视觉而来并利用了视觉的手段。视觉本身让我们了解到不同的存在（being），“外在”彼此相异，但又绝对属于整体，具有“同时性”；这一奥秘，心理学家们对待它就像是一个小孩子对待一团爆炸物。[7]

但也没有必要掘出那些认为可见之物除了一种编码的信息之外一无所是的古代宗教以及神秘信仰。作为一种反历史的存在，这类信仰无视眼睛和大脑在历史发展上的一致性，也无视观看行为和有机生命都仰赖于光的一致性。只是无论我们做出怎样的历史阐释，外观之谜都始终存在。在哲学上我们可以回避这个谜题，但我们的目光却不行。

一个人观看他的四周（他总是被可见之物所环绕，即使是在梦里），阅读都有什么，而且根据情况的不同，他还有不同的读法。驾驶一辆汽车会引发一种阅读，砍倒一棵树会引发另一种，而等待一位朋友则又不同。每一种行动都激发着属于它自己的阅读方式。

在其他有些时候，阅读，或者是制造出一次阅读的选择，没有被直接导向一个目标，而是已发生的一个事件的结果。情感或者情绪激发着阅读，而如此一来，外观就成了表现性的存在。这样的瞬间常常在文学作品中得到描述，但它们却并不从属于文学，它们从属于可见之物。

巴勒斯坦作家加桑·卡纳法尼（Ghassan Kanafani）描述了一个瞬间，在这个瞬间里，他看到的一切变成了一种充满痛苦和决断的表现性存在：

> 我永远不会忘记纳蒂亚的那条被齐根截断的腿。不！我也永远不会忘记镌刻在她的脸上，甚至已成了她面容特征一部分的那种痛苦。在我走出位于加沙的医院的那一天，我的手攥着本来要带给纳蒂亚的两英镑——真是一种无言的嘲弄。刺眼的血色阳光填满了所有街道，将加沙这座城市洗濯一新，穆斯塔法！你和我都从未见过如此这般的景象。在我们居住的沙吉亚营地的最前面堆着一些石头，此时它们好像也有了一种特别的意义：它们之所以被那么放在那儿不是因为别的，正是因为它的存在可以解释这种意义。加沙，这个我们居住着的地方，这个我们同它的善良人民共同度过了七年挫折时光的地方，突然开始有了一点新的东西。对我来说，这种变化只是个开始。我不知道为什么我认为这只是一个开始。我想象着，我走回家时沿着的那条主街只是一条通往萨法德的漫长道路的开端。眼下的这个加沙每一样东西都伴随着一种并不止于哭泣的悲伤而颤抖着。这是一种挑战，甚至可以说，就像是去接上纳蒂亚那条断腿。[8]

每一种观看行为中都有一种对意义的期待。这种期待必须区别于对阐释的渴望。观看中的个人也许会在事后阐释，在任何阐释发生之前，都存在着一种对外观本身可能会揭示出的内容的期待。

但所期待的揭示通常没有那么容易获得。外观太复杂了，以至于只有深植于观看行为之中的搜寻，才能引出一种对它们之间的潜在连接的阅读。在这里，为了一种暂时的明晰我们做个假设，如果人为地将外观从视觉中分离出来（我们知道事实上这是不可能的），你就会发现外观中一切可读的对象都已准备就绪，只是彼此之间没有区别。正是搜寻的行动，它做出的选择，才让这种区别产生。因此，所见，所被揭示的，可谓就是外观和搜寻行动的共同之子。

另外一种使这种关系更明晰的方法是把外观本身理解为神谕。如同神谕，外观高高在上，它们的暗示意味似乎要比它们实际呈现的不连续的现象更深远，但它们给出的暗示还不足以制造出更为全面和确凿的阅读行为。一条神谕的准确意味的生成，取决于聆听者对它的请求或需要。每个人都是在独立聆听神谕，即便与其他人在一起。

观看者是意义发掘的关键所在，但他也可能会被意义本身所超越。而这一超越也是被期望发生的。启示在其从属于宗教之前属于视

觉范畴。想要揭示什么的期望——这在每个人的孩提时代尤为明显——是对所有不包含精确的功能性目的的观看意志的刺激。

当我们的所见超越了我们自己的时候，启示也许就不再像它通常被假设的那样罕见了。考虑到它的本性，启示不会那么容易就将自己交付给言语的表达。即便一定要用言语表达，其中用到的单词也不过是些美学的感叹词罢了！但不论它出现频率的高低，在我看来，对启示的期待都是人类自始至终的追求。这一期待的形式可能会随着历史而变化，但就其自身而言，它是对人类的感知能力与外观的连接性之间关系的一种建构。

对这种关系的总体最好的表述也许是：外观建构了一种“半语言”（half-language）。这种结构和完整的语言既有相似也有不同，它笨拙也不精确，但它至少也为一系列的想法打开了一个新的空间。

如今，实证主义的摄影观点依然占据着主导地位，虽然它本身并不完满，因为除非涉及外观的启示性特质，否则其他的摄影观点都不可能成立。优秀摄影师都在靠直觉工作，就他们的工作而言，理论的缺乏也不会有什么大碍。而有碍的是，摄影的可能性在理论层面仍然处于被遮蔽的状态之中。

这种可能性是什么？

一位摄影师单一而具有构成性的选择不同于一个正在观看的人连续而更具随机性的选择。每一位摄影师都知道一张照片是在简化。这种简化关于聚焦、色调、景深、框取、取代（被拍下来的对象并没有发生改变）、质感、色彩、规模、其他的感觉（它们对视觉的影响被排除在外）、光的游戏。照片引用了外观，但这种引用也是对外观的一种简化，而简化可以增加它们的易读性。一切都取决于每一次引用的选择质量是怎样的。

男人与马的那张照片引用得相当简短，但柯特兹在布达佩斯火车站外面拍下的那张照片却是长篇的引用。

引用的"长度"与曝光时间没有关系，它不是时间的长度。在前文中我们已经看到，一个摄影师透过瞬间的拍摄选择，就可以尝试促使观者将这张照片中的瞬间和过往以及未来相连接。看着那个牵着马的男人，我们不知道刚刚发生了什么，也不知道将要发生什么。看着柯特兹的照片，我们可以追溯出一个发生在数年以前，以及至少是数小时之后的故事。这两张照片的叙事广度不同，这非常重要，虽然这种不同可能与引用的"长度"有密切联系，但它本身却不能直接反映这个长度。在这里有必要再重申一次，引用的长度不是时间的长度。不是时间，而是意义延展了这个长度。

照片切断时间，打开了正发生于这个瞬间的事件或一些事件的一个横切面。我们已经看到了，瞬间性会让意义变得暧昧。但如果这个横切面足够宽，也可以从容不迫地被研究的话，它就会让我们看到事件之间的互通性和彼此关联的共存性。于是，从根本上源于外观的统一体的一致性，也就会对序列性的缺乏做出补偿。

如果我用图表（但必然是高度概括性的图表）来表达上述观点，可能会来得更加清楚。

在生活中，一个事件是在时间之内发展，它在时间上的持续让它的意义被觉察和感知。如果用主动语态表述的话就是：事件朝向或超越意义发展。它的移动可以用一个箭头表述（图3）。

图3

一般情况下，照片会捕获这个移动，切断被拍摄下来的事件的外观。它的意义也变得暧昧起来。

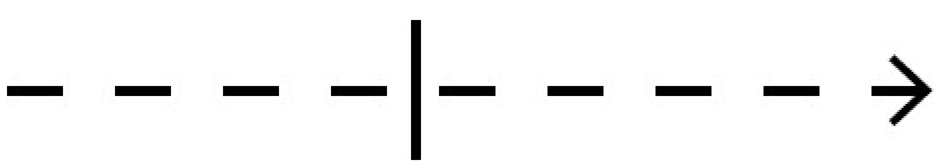


图4

只有在观看者将这些凝固的外观引向某个被假定的过往和未来的时候，图4中箭头的运动方向才是可被预料的。

在图4中，我用一条垂直的线来代表摄影的切割。但如果我们把这一切割设想为事件的一个横切面——让我们从正面，而不是从侧面来看它——的话，它就可以用一个圆圈来代替。如图5所示。

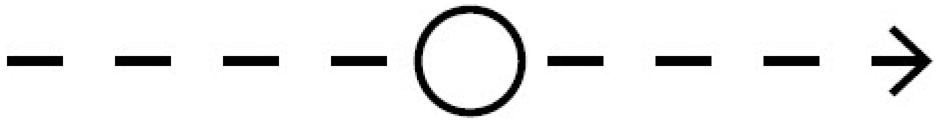


图5

这个圆形的直径大小取决于观者在这个事件的瞬间外观中发掘出来的信息的数量。而这个直径的大小（获得信息的数量）也可能会依据观看者与被拍下来的事件之间的私人联系。当牵马的男人是个陌生人，圆圈的直径就短，它的面积也就随之缩小。但如果这个男人是某人的儿子，那么从照片中获得的信息数量，以及这个圆圈的直径则会急剧增加。

也有例外的情况，一张长篇引用的照片也有可能会加长圆圈的直径，即使这张照片中的被拍摄对象对观者来说是一个全然的陌生人。

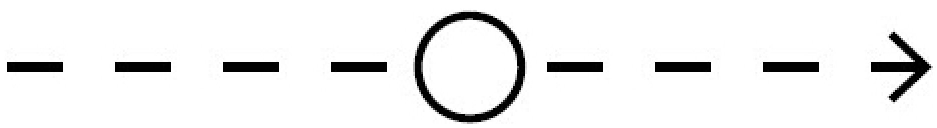
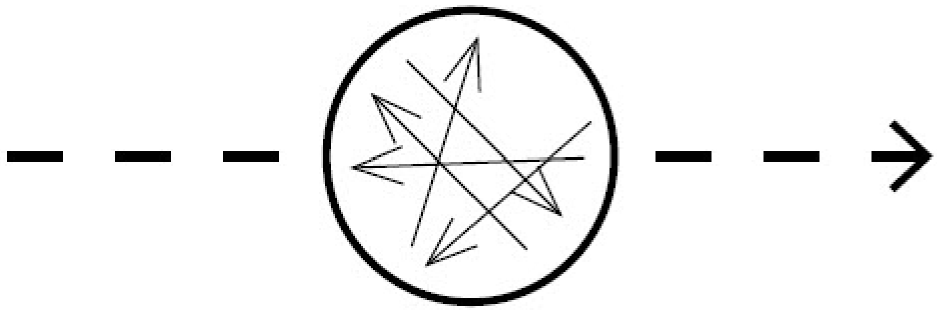


图6

这种增加是通过外观的连接性来实现：当一张照片是在某个精确的关节点上被拍摄下来，就会延展与它记录下来的瞬间相关的事件，并超越这个事件本身。此外，被拍下来的事件外观也牵涉着其他事件，正是这些共存的连接和相互的指涉的能量扩大了圆圈的大小，超越了瞬间的信息所能提供的维度。



图表7

因此，作为摄影切割之结果的不连续性就不再是解构性的，因为在拥有较长引用的照片中，另一种意义已经变得可能。从一个事件的外观中诞生出来的观念，使得被拍下来的特定事件也牵涉着其他的事件。此一观念绝不只是一种同义反复式的存在。（一个人哭泣的照片和一种受苦的观念可能就是一种同义反复。）在面对某个事件的时候，这一观念将这个事件延伸和连接到其他的事件那儿，最终拓宽了圆圈的直径。

外观是怎样让这些观念“生出”的呢？透过外观在某一个既定瞬间所表现出来的连接性，它们将会引出一种这个瞬间与观者自己识别出的某些过往经验之间的一致性。这种识别可能会维持在一种与记忆之间不言自明的默契中，或者它也可能会变成意识。这种情况一旦发生，它就会被构造为一个观念。

一张富于表现性的照片，通常是辩证地运作着的：它保留了被记录下来的事件的特殊性，同时它还选择一个瞬间使得那些特殊外观之间的一致性引出一种普遍观念。

在《法哲学原理》中，黑格尔如此定义个体性：

> 每一种自觉意识都明了自己（1）作为一种普遍物，从一切被规定物中抽象出来的可能性。以及（2）作为一种特殊物，伴随着一个确定的物体、内容和目标。不过，以上两个环节都仍是抽象；而具体的和真的东西（所有真的都是具体的）则是普遍的，以特殊物作为对立面，这个特殊物通过它在自身中的反思而与普遍物相一致。此统一就是个体性。[9]

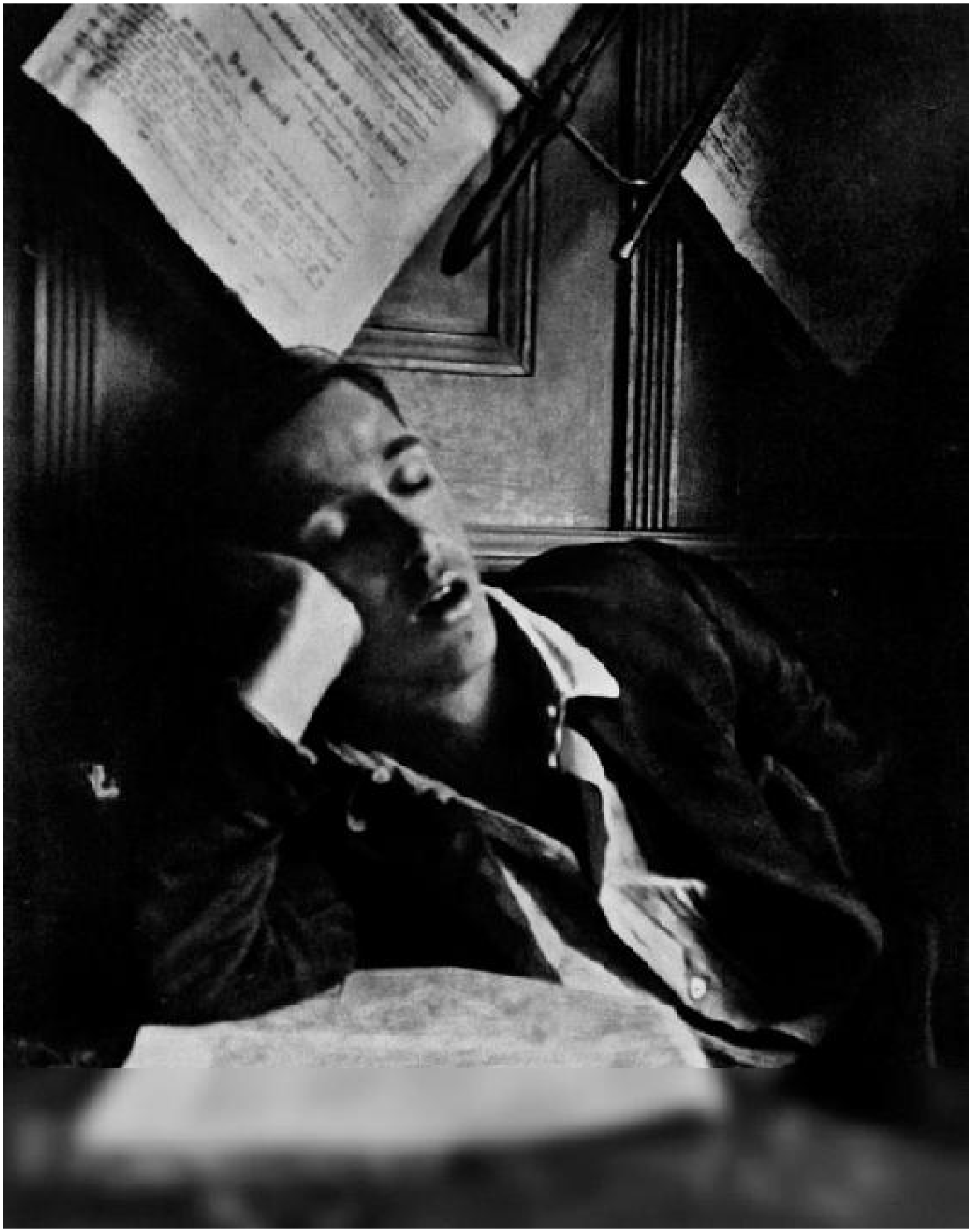
在每一张富于表现性的照片中，在每一张详尽地引用着外观的照片中，特殊物，透过某些普遍观念被传达出来，继而达到了与普遍性存在的相一致。

一名年轻男子在某个公共场合——也许是一家咖啡馆——的桌边睡着了。他的表情、他的个性、倾泻在他和他衣服上的光影、他扣子解开的衬衫和桌子上的报纸、他的健康与劳顿，甚至于夜晚的时间：所有这些都被视觉化地展示出来，而且在这一刻，它们的存在都是特殊的。

从这个事件散发出来，其正相对的是普遍观念。在这张照片中，这个观念是可读性。或者更准确地说，关于可读／不可读之间的区别与断裂。

如果我们把熟睡中的人物桌上的和贴在他身后墙上的报纸移开，照片将不再富于表现性——直到或者除非有什么别的东西可以代替它们引发出别的观念来。

事件鼓动着观念的产生，而观念在面对事件时也会促使后者超越其自身，进而展示出一种带有普遍性（黑格尔称其为抽象）的观念来。我们看到一名特殊的年轻男子睡着了。看着他，我们会思忖普遍意义上的睡眠，但这种思忖却也没有离开特殊性；相反，这一沉思正是由特殊性引发的，此后我们继续读到的一切东西皆来自对这种特殊性的兴趣。透过被照片记录下来的外观，借助已然被激发出的可读／不可读的观念，我们得以思考、感受、记忆。



安德烈·柯特兹，一个睡着的男孩
布达佩斯，**1912**年**5**月**25**日

站在照片的视角，我们几乎可以将年轻男子在睡着前读的报纸上，以及挂在他身后墙上的报纸上的内容读出来。不过在此时，所有写在它们上面的新闻、规章制度和时间表，对这位年轻人而言却暂时都是不可读的。与此同时，我们不禁也要问睡梦中的他脑海中在想什么？他从疲惫中恢复过来的方式又是什么？这些问题对我们来说，或者是对任何在这个房间中等待着的其他人而言，也都是不可读的。于是这里便有了两种可读和两种不可读。照片的观念就这么摇摆（就好像这个年轻人的呼吸似的）在这两极之间。

所有这些都并非柯特兹构造或计划。他的任务只是彼时彼地如此这般地接纳外观的一致性。从连接性中获得的一致性，相当广泛和错综复杂，以至于无法用适当的方式透过语词对它们加以列举。（一个人不可能拿着字典拍照。）这是纸张与布料的一致，与褶皱、与男人的面容、与印在其上的图文、与黑暗、与睡眠、与光以及可读性的一致。正是柯特兹在这里展现出的接纳能力，才让我们看到一张照片在目的性上的缺乏是如何被转化成它的力量和丰富性的。

一个小男孩正在田野上与一只小羊玩耍，这是1917年，他清楚地意识到自己正在被拍。他是那么的精力旺盛和天真可爱。

是什么让这张照片令人难忘？它为何能唤起我们——我们可不是出生在第一次世界大战之前的匈牙利籍牧羊男孩——的记忆？它可能不会有纪念性，这是大多数图片编辑的假设，因为这男孩的表情和姿势看起来只是快乐和迷人罢了。一旦被孤立，被拍下来的姿势和表情要么是沉默的，要么是滑稽的。但在这里，它们却没有被孤立。它们包含也对应着一个观念。

安德烈·柯特兹，朋友
埃斯泰尔戈姆，**1917**年**9**月**3**日

我们能看到的关于这只羊的——能让这只动物迅速被辨认出是一只羊的——是它身上羊毛的质感：这是男孩用手抚摸着羊毛时我们所感受到的质感，正是其吸引男孩以这样的方式同动物玩耍。同时，伴随着羊毛的质感，我们还会注意到——或者说这张照片一定要我们注意到——麦茬地的质感，男孩正在上面打滚，而他也一定透过自己的衬衫感受到了这种质感。

这一事件中的观念，柯特兹在此接纳的观念与触觉有关，这种触觉在一个人的童年时代——无论在何处——又是何以敏锐。这张照片之所以鲜活，是因为借由这个观念，它的诉说直达我们的指尖，或者说直达存乎我们记忆之中的、指尖所曾感受到的那种存在。

事件和观念被自然而生动地连接。照片排除了其他一切框取了它们。一个特殊物得以等同于普遍物。

《一位将要离开的红军士兵》其观念与静止有关。照片中可读的一切都在运动：苍穹之下的树、他们衣服的褶皱、离别的场景、吹乱了孩子头发的微风、树的影子、贴在女人面颊上的头发，还有士兵背步枪的角度。但就是在这种流动之中，静止的观念在男人和女人之间的对视中被激发出来。这一明晰的观点，也让我们沉思自己每一次因离别而产生的静止。

一对恋人在公园（或是花园？）的长凳上紧紧相拥。他们是一对城市中产阶级情侣，可能也没有意识到自己被别人拍下来了。或者他们意识到了，但他们几乎已经忘记了照相机的存在。他们是小心翼翼的——这是他们所在的阶层要求他们在任何公共场合都要遵守的规则，无论周围有没有相机——但同时，欲望（或者说对欲望的渴望）正让他们（也许让他们）抛弃这些规则。这不是什么不同寻常的事件。让它成为一张与众不同的照片的，是我们从中看到的每一个对象之间的特别的连接性——他们身后的树篱构成的隐秘屏障、她的手套、他们各自的外套上样子差不多的纽扣、他们手的动作、鼻子的接触、契合了他们定制的衣服和树篱的阴影的黑暗、照亮了树叶和皮肤的光——这种连接性激发了一种观念：礼仪／欲望、穿衣／裸露、公共场合／私密场合的分野突然走向了断裂。这样的分野是成年人一种普遍的经验。

柯特兹自己说：“相机是我的工具。通过它我给予周遭一切以存在的理由。”围绕“给予一个理由”这个特殊的摄影过程构造一个理论或许是可能的。

安德烈·柯特兹，恋人
布达佩斯，**1915**年**5**月**15**日

让我们总结一下。照片从外观中引用。透过对外观的截取，引用的行为制造出一种不连续性，这使得照片的意义变得暧昧。被拍下来的一切事件对每个人来说都是暧昧的，但要除去与提及的事件有着亲密关系的人，他们可以用自己的生命填补在照片中失落的连续性。通常，在照片的公共使用中，它的暧昧性会被文字的使用所掩盖，而文字的阐释则会或多或少地影响到所拍事件的可信度。

富于表现性的照片——其表现力可以涵括照片意义的暧昧性以及“给予它一个理由”——是对外观的“长”引用：但这里的长度却不是用时间来衡量，而是用一种更广泛的意义的延展来衡量。这一延展的获得是将照片的不连续性从劣势转化为优势。叙述是破碎的。（我们不知道那个睡着的年轻人是否在等火车，我们只是假设这是他正在做的事。）但也就是这种不连续性，通过保存一系列瞬时的外观，使得我们透过对这些外观的读解，从中找出一种共时的连接性。外观有这种连接的能力，因为它们构建了某种接近于语言的东西。我在此前已经将之称为“半语言”。

外观的半语言性持续不断地唤起一种对更深层之意义的期待。我们用我们的眼睛寻求启示。在生命中，如此的期待极少能得到满足。但照片却可以确认这种期待，以一种可被分享（正如我们分享了对柯特兹拍下的照片的阅读）的方式确认着它。在充满表现性的照片中，外观不再如神谕般晦涩，而是变得明晰易读起来。正是这种确认感动了我们。

除了被拍下来的事件，除了这一观念的明晰性，我们被照片对内含于观看的意志之中的这一期待的满足而感动。相机完成了外观的半语言，同时也说出了没有差错的意义。当这一切发生的时候，我们突然发现自己舒适地沉浸在诸多外观中间，就像我们在自己的母语中那样安心自在。

1982年

编者注释（本书“编者注释”均为杰夫·戴尔所加）

本书120页的引语是伯格本人译自法语。其译法与罗兰·巴特的《明室》英译本（理查德·霍华德译，纽约：希尔和王，1981，8页）不同。

---

[1] 《外观》是本文总标题，以下分三个篇章。——译者注

[2] Roland Barthes, *Image-Music-Text* （London: Fontana, 1977）, p. 45.

[3] John Berger, *Ways of Seeing* （《观看之道》）（London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972）, pp. 134, 141.

[4] John Berger, *G.* （London: Weidenfeld ＆ Nicolson, 1972）, pp. 71–72.

[5] 几个单词分别为英文、法文、西班牙文以及德文的“永恒”。——译者注

[6] 准确来说是大翅环蝶族猫头鹰环蝶属（Caligo）中的蝴蝶。——译者注

[7] Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* （Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964）, p. 187.

[8] G. Kanafani, *Men in the Sun* （London: Heinemann Educational Books, 1978）, p. 79.

[9] Georg W. F. Hegel, *Philosophy of Right* （London: Oxford University Press, 1975）, p. 7.中译本参考：［德］黑格尔：范扬、张企泰译，《法哲学原理》，北京：商务印书馆，1961年，第18页。

故事

假如照片援引外观，假如照片的表现力是通过我们已经定义的长引用来实现，那么这种可能性在暗示了它本身将包含无数引用的同时，也暗示了它不仅与单张照片有关联，还与组照或系列照片有关联。但这些序列究竟应该如何被构建起来？我们能否考虑一种真正的摄影的叙事形式？

目前已有了一种使用系列图片的摄影实践方式：报道图片故事（reportage photo-story）。这一方式当然是叙事的，但它们的叙事是描述性的，一般出自一个局外人的视点。一家杂志社可能会派遣摄影师X去Y城采访拍照。事实上，很多优秀的照片都出自这样的行动。但最终的故事却并不关于卷入事件之中的Y城人的经验，而是关于摄影师在Y城的所见。如果想要把Y城人的经验以图像的方式表达出来，那么就有必要对其他经验和其他地点的图片也予以介绍，因为主体经验总是彼此连接的。但对这样的图片进行介绍却会打破新闻报道的惯例。

报道图片故事更多是一种目击式的描述，而不是故事，这也是为什么它们不得不借助语言来克服图像不可避免的暧昧性。在新闻报道中，暧昧性是不可接受的，但在故事中，它们却又是不可避免的。

如果我们假定存在一种独特的摄影叙事方式，那它不会就是对电影叙事的模仿吧？令人惊讶的是，照片其实是电影的对立面。照片是<u>回溯性的</u>，也确实以这一特点被人们所接受，但电影却是预期性的。面对一张照片时，你搜寻的是<u>那里曾经有什么</u>。在电影院中，你等待的东西却是将要到来的。在这个意义上，一切电影叙事都是<u>冒险行动</u>：它们前进，它们抵达。“闪回”一词就是对因电影的一味向前而产生的耐心丧失的承认。

相反，如果确实存在一种内在于静态照片的叙事方式，那它所探寻的就应当是已经发生了什么，就像记忆或反思所做的那样。记忆本

身不由闪回构成，它们中的每一条都永远不可逆转地向前行进。记忆是不同时间的共存之地。这一记忆之地因为主体性对它的创造与延展而成了连续性的存在，但从时间上说，它又是不连续的。

在古希腊文明中，记忆女神是所有九位缪斯女神的母亲，并也许和诗歌的技艺联系最为紧密。那时候，诗歌不仅是一种讲故事的方式，也是可见世界的一份清单；通过一种视觉一致性，诗歌被给予了一个接一个的隐喻。

西塞罗（Marcus Tullins Cicero）在讨论被认为发明了“记忆术”的诗人西莫尼季斯（Simonides）的作品时写道：

> 西莫尼季斯已经聪敏地洞察到，或者也有可能是别的什么人发现了：我们的意识中关于事物的最完整画面形成于感觉对它们传递与烙印的过程，而在我们所有的感觉中，视觉是最敏锐的一种。因此，由耳朵或反思获得的感知，如果能以眼睛为中介传递到我们的意识中的话，也就能被最容易地保存下来。

一张照片比大多数记忆都更简单，它的范畴相当有限。但是，随着摄影术的发明，我们获得了一种新的表达方式，它与记忆的联系比其他任何方式都要更加紧密。摄影的缪斯不是记忆女神的其中一个女儿，她就是记忆女神本身。照片和记忆之物都依赖着，并反抗着时间的流逝。它们都留存瞬间，也都提出了让它们的图像得以共存的属于它们自己的共时性形态。它们都激发着以及被事件之间的相互联系性所激发。它们都寻找着启示的瞬间，因为只有这样的瞬间，才能赋予它们对抗时间之流逝的能力以充分的理由。

在《另一种讲述的方式》（*Another Way of Telling*）中，我们编排了一系列图像，不是四幅，而是一百五十幅，它们以“假如每一次——”（If Each Time）为题，通篇没有文字——我们没有用文字来消解这些图像的暧昧性。整个系列开始于某种孩童时代的记忆，却没有以编年体的方式继续。它不像“摄影小说”（*photo-roman*）那样拥有故事线，而且也不像以前那样为读者设定位置。读者大可以相当自由地

用他们自己的阅读方式穿行于这些图像。一个人起初或许会像阅读普通的欧洲书籍那样从左往右地阅读任意两页，但随后他可能就会徜徉于其中任何地方，却不会（我们希望如此）丢掉一种富于张力或是缓慢打开的感觉。不管怎么说，我们都已经将这个系列图像建构成了一则故事，它想要去叙事。强调这个意味着什么？假如这样的状况存在，那究竟什么才是摄影的叙事形式？

为了尝试回答这个问题，让我先回到传统的故事。

“狗从林子里走了出来”是一个简单的陈述句。当这句话后面跟着“男人打开了门”的时候，就有了叙事的可能性，但如果将第二句话的时态改成“男人早已打开了门”，叙事的可能性就几乎成了一个许诺。每一种叙事都是关于未言明之事的一种约定，假定的是它们彼此间存在着联系。

一个人躺在地上，抬头仰望夜空中几乎数不清的星星，但为了讲出这些星星的故事，却有必要假定它们组成了一个个星座，也有必要假定一种连接它们的不可见的直线的存在。

故事不像滚滚向前的车轮一样与路面持续地接触，而是像动物或人类那样行走。它们的步伐不仅处在被叙述的诸多事件之间，也处在句子之间，有时甚至处在字词之间。它们的每一步都是对某些未被说出的东西的跨越。

悬疑故事是一种现代发明［埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe），1809—1849］，今天的人们也许因此高估了悬疑以及“结局期待”在故事讲述中的作用。故事的核心张力在别处。结局本身的神秘，比不上处于迈向结局的步伐间隙之中的神秘。

所有故事都是不连续的，它们是与未言明之事之间心照不宣的约定，是它们将不连续的存在连接在了一起。但问题也由此产生：究竟是谁和谁达成了这个约定？人们可能会回答：讲述者和聆听者。但他们两者却并不处在故事的核心之上：他们都在外围，故事本身关于的人才是核心。在他们的行为、特性和反应之间，未言明之事之间的连接才得以产生。

我们可以换个方式问同样的问题。当这个心照不宣的协议对聆听者来说是可以接受的时候，当故事让其中的不连续性产生意义的时候，它就会获得作为一个故事的权威，但这个权威来自何方？又被赋予何人？从某种意义上来说，它没有被赋予任何人，也不存在于任何地方。毋宁说，故事将权威性赋予故事中的角色、听众过往的经验和讲述者的言语。由以上这一切构成的权威性，让故事中的行动——在其中发生了什么——值得被讲述，反之亦然。

故事的不连续性，以及潜藏于不连续之下的心照不宣的约定，将讲述者、聆听者和主人公融为一种混合物。我想将这种混合物称为故事的“映射主题”（reflecting subject）。故事借由这个主题来叙事，求助于它，并用它的口吻说话。

如果这听起来有点故弄玄虚的话，那不如让我们回忆一下那个瞬间——童年听人讲故事的经验。那种兴奋和确信的经验难道不正是这种神秘融合的结果吗？你在听故事，你在故事之中，你在讲述者的言语里。你不再是单一的自我，多亏了故事，你可以是故事中的每一个人。

这种童年经验的本质，其力量和吸引力在一切富于权威性的故事中都存在。故事不简单是一种移情实践，也不仅仅是主角、听者和讲述者会面的地方。“一个故事的被讲述”是一个独一无二的过程，它让上述三者合而为一。在这个过程中，最终融合它们的，是不连续性、沉默的连接，以及共同的约定。

假设有人想要尝试用摄影来叙事。“摄影小说”的技巧不能提供任何解决方案，因为在这里，摄影仅仅是一种复制手段，故事的建构借助了电影或者戏剧的手法，其中人物是演员，世界是布景。假设有人试图从数十亿现存的照片中选出一些加以排列，继而让这一排列说出某一种包含在一个生命或多个生命之中的经验。如果它生效了，那可能就暗示了一种独特的摄影叙事形式的存在。

存在于这一排列之中的不连续将会远比文字故事更明显，每一幅图像和下一幅之间都或多或少地存在不连续。时间、地点或情节的连续可能会发生，但很少见。从表面上看，这里将没有故事。但恰如我

之前试图说明的，在故事讲述中，是针对不连续所达成的约定让听者“进入了叙事”，进而成为“映射主题”的一部分。那么，对一系列照片的排列，仍有可能构成讲者、听者（观众）和主角（们）之间的基本关系。我认为，在这里，相对于其他被改变的只有他们的角色，而不是他们的基本关系。

因为在不连续背后潜藏着的假设（构成连接的未曾被言明的事件）影响更为深远，所以观者（听者）也会变得更为积极。因为不再使用自己的语言只能通过“引用”来说话，通过对照片的挑选和排列来说话，所以讲者的在场性也会减弱，不再那么显眼。主角（至少在我们的故事《另一种讲述的方式》里）变得无所不在，也因此无处可寻；她会在每一次的连接中出现。有人也许会说，她是被她呈现世界的方式所界定，那是一个由照片提供信息的世界。在她将这个世界呈现出来来之前，是她的经验将之弥合在一起。

尽管角色会发生改变，但只要存在融和，存在“映射主题”的融合体，我们就仍然可以谈论叙事形式。每一种叙事都以不同的方式安置映射主题的位置。史诗形式将之放在宿命、命运之前。19世纪的小说将之放在让公共生活和私人生活重叠起来的个人选择之前。（小说不能叙述那些根本没有选择的生命。）摄影的叙事形式将之放在记忆的任务之前：这个任务是不断地重温处于这个世界之中的一个活生生的生命。但这样的一种叙事形态却不涉及作为事实的事件——尽管这种“涉及”总是被认为是摄影的功绩，它关注的是事件的同化、聚合，以及它们向经验的转化。

如果我简要地谈一下这一实验性的叙事形式对蒙太奇的使用，那么它确切的本质也许会进一步明晰化。如果它的确在叙事，则是通过蒙太奇效果来实现。

爱森斯坦（Eisenstein）曾提出“吸引力蒙太奇”（montage of attractions）的说法，他的意思是，在电影剪辑中，之前的镜头要吸引着之后的，反之亦然。这种吸引力来自对比、对等、冲突和循环。在每一种情况下，剪辑镜头都会变得意味深长，其功能就好比隐喻中的提示线索。此种吸引力蒙太奇的能量可以表示如图8所示：

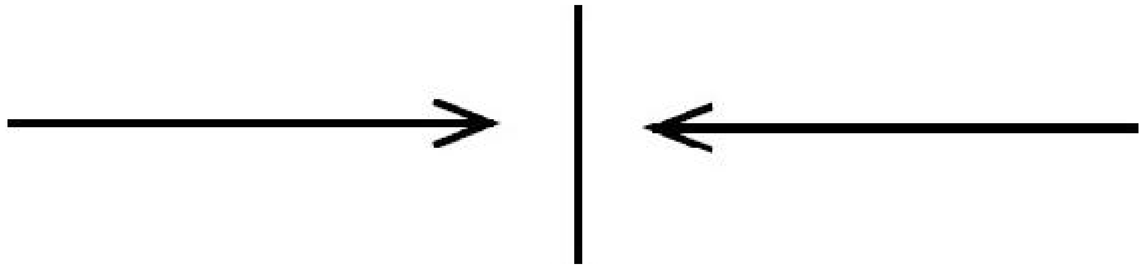


图8

但将这个观念应用于电影有一个内在的难题。在电影里，每秒有32帧图像，于是就有第三种能量的参与：即转动的能量，胶片在转动中，穿越时间的能量。因此，电影蒙太奇中的两种吸引从来都是不对等的。如图9所示：

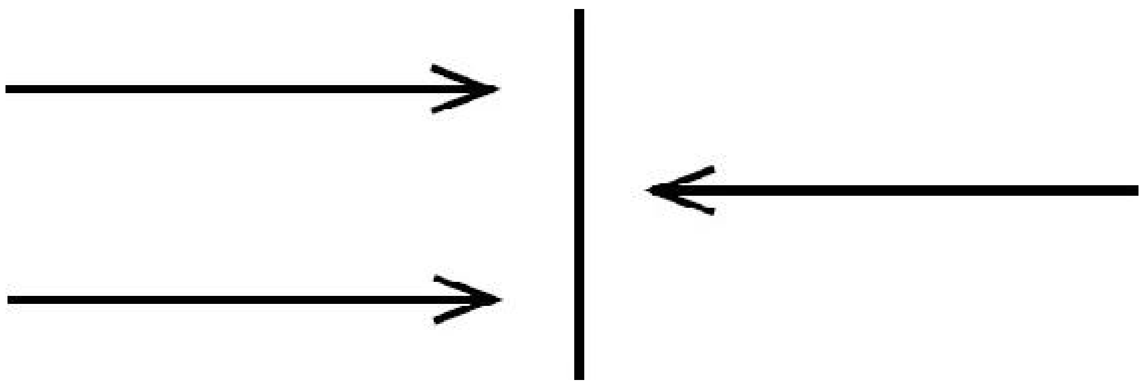


图9

不过，在一个由静态照片构成的序列中，吸引力的能量在一次剪辑的任意一边都保持着对等性、双向性以及相互性。这种能量十分类似于一个记忆激发另一个记忆产生的机制，不受到任何层级、时间先后的顺序及时间段的限制。

事实上，一个静态照片序列中的吸引力蒙太奇的能量摧毁了“序列”的概念——到现在为止，我都只是为了方便才使用这个词。序列在这里已经像记忆之地一样成了一个共存之地。

照片在如此安排下得以恢复了一个鲜活的语境：当然不是它被拍下时那个原始而即刻的语境——那绝无可能——而是一种经验的语境。在此，它们的暧昧性最终变成了现实。这让照片展示的对象为映

射主题所挪用，照片所反映的、凝固的世界变得驯服，而它们包含的信息也为感情所渗透。外观成了一个鲜活生命的语言。

1982年

农民的基督
玛可塔·卢斯卡乔娃：《朝圣者》

我试着想象，如何才能将玛可塔·卢斯卡乔娃（Markéta Luskačová）拍摄的朝圣者照片描述给那些看不到它们的人。从一定程度上说，这显然是一种徒劳的尝试，因为外观和文字的表达方式是如此的不同；视觉性的存在从来都不会允许它自己被原封不动地转换成文字。因此，无论我用怎样的言语都不可能让读者想象出哪怕其中的一张。不过，对于那些曾经驻留在这批照片之前的人来说，他们为什么还会在观看的时候遇到困难呢？关于发生这种情况的原因这里有些不错的解释：因为这是些农民的照片，他们的经验在几个世纪以来很少被其他阶层所理解。比这个更糟的是，这些照片是有关于宗教信仰的体验，而今天很多大城市的居民——至少在我们的大陆上是这样的——已经习惯在没有任何宗教信仰的状态下生活。最后一点，即便在少数有信仰者看来，这些照片也可能充分地暗示了宗教的狂热或异端，因为传教士和教堂长久以来一直压迫农民，这一压迫与被压迫的关系促使双方都反复怀疑教义正被对方背叛。农民的基督从来不是教皇的基督。那么，我到底怎样才能把这些照片描述给那些看不到它们的人呢？

玛可塔·卢斯卡乔娃，熟睡的朝圣者
莱沃恰，斯洛伐克，**1968**年

我倾向于相信，玛可塔·卢斯卡乔娃有个秘密的委托，此前没有任何摄影师接到过这样的委托——她被死者召唤。我不知道她是怎么加入他们的行列的。显然，死者超越了时间，他们长生不老；但多亏了新人的不断到来，他们得以意识到历史上发生了什么。有的时候，他们所获得的这种总体的、大量的意识，会激发一种促使他们想要知道更多的好奇心，这种好奇心让他们想要召唤一个摄影师。他们告诉她，他们怎样有了这样一个印象——一个世纪或更久的时间以来——他们这些死人，已经被活人遗忘到了前所未有的程度。他们想让她清楚地理解他们将要说出的话：个体的死者总是或快或慢地被遗忘，但新鲜的却不是这个，而是现在似乎有大量的（事实上是不计其数的）死者正被集体地遗忘，就好像死亡已经降临在了活人身上，而他们的至亲也同他们一道赴死了似的——这是因为羞耻，还是仅仅就是一种疏忽？对此，他们说他们无须证明，因为已经有充足的证据。他们希望看到——假设在她长居的大陆的某个心脏地带还依旧存在那样一些人——还有人仍然记得死者。这些人既不是丧亲的人（因为丧亲之痛是暂时的），也不是病态的人（因为其沉迷于死亡而不是死者），而是一些活于日常生活中的人，但他们看得更远，更超验，从而可以觉察到与之为邻的死者的存在。

“我们想要你，”他们这样告诉她，“做一个关于我们在活人心目中的报道：你能吗？”她没有回答，虽然她还只是二十岁出头，可她已经知道，对此唯一的回答或许只能是在暗房里冲印出的照片。

不久之后，玛可塔·卢斯卡乔娃发现自己来到了苏米亚茨的一个村庄。在她开始执行委托的任务之前，她先拍了一些照片，让人们回想起万事万物皆在其上发生的大地的消逝。一个女人和一匹马，修剪过的草地，小径像鲜活的记忆一样向远方延伸。一个正在播种的男人，步子缓慢地跨越自己犁过的田地，他手臂的姿势就好像一个大提琴手的姿势。三个在床上睡着了的孩子。

紧接着，她开始着手执行具有前所未有之挑战的委托任务。她拍的人信任她，不仅仅如此，他们允许她成为亲密的一员。这是她完成委托任务的先决条件，因为她无法站在远处拍摄死者在活人生活中的在场：在这种情况下，长焦镜头毫无用处。她也不能急躁。亲密意味着一个人手头有大把的时间，甚至是一种百无聊赖。进一步讲，她之所以不能太着急，也是因为这个项目要求孤立一个永恒的瞬间，孤立

一系列蕴含着“不可见之物”的外观。这并非不可能的要求，因为人类的眼睛和人类的面孔就是通往灵魂的窗户。

在有些照片里，她失败了——她的失败出于一个简单且可理解的缘由。因为有时被摄者会意识到她和她的相机存在，他们完全相信她，他们也想要获得认可。在闪光灯之下，他们如此想象着：<u>现在拍下我们=我们将看到我们如何曾经存在于这一瞬间。</u>

而在另外一些照片里，她却成功了；她完成了任务，拍到了此前任何人都不曾拍到的照片。我们看到被拍下来的人物展示了他们彼此处在亲密关系中的一面，他们不<u>在那儿</u>，他们<u>在别处</u>，和他们的邻居——死者、未出生者、缺席者——在一起。比如说，她那幅精彩的照片“睡着的男人”，就可谓里尔克一首诗的姐妹之作：

……你，神啊我的紧邻，倘若我惊动你

有时在夜里，以重重的敲击，——

我如此作，因为我甚少听闻你呼吸

而我知道：你独自一个人。

而倘若你需要一饮，没有人在那边，

带来给你，在黑暗中摸索：

我总在倾听。只要小小的记号，手势一作。

我即在附近。

横亘在我们之间的只有一座窄墙，

而且纯属偶然；因为

许是从你的或我的口中传出的一声呼唤

就足以让它倾倒

不闻响动，无息无声。

这墙，即是由你的图像建造……[1]

停在这里，似乎就玛可塔·卢斯卡乔娃对农民经验相当忠实的阐明而言，有些太过断然、太过“超验”。只是农民心中也有秘密，他们是独立的，他们将这种独立性也投射到他们崇拜的人身上。没有什么必须是循规蹈矩的。

伊塔洛·卡尔维诺（Italo Calvino）曾写过一个发生在维罗那近郊的故事，看到那张苏米亚茨的建筑工正吃饭的照片时，我想起了它：

曾有一个农民，非常虔诚，但他只向圣约瑟祈祷。他死后，圣彼得拒绝让其进入天堂。“毫无疑问”，圣彼得说，“你忘记了基督、圣父和圣母。”“既然我已经在这儿了，”男人回答，“我能和约瑟说句话吗？”约瑟显现，认出了农夫，对他说：“进来，别拘束。”“我不能，”这个人抱怨，“这儿的彼得拒绝我进入天堂。”约瑟转向彼得，愤怒地抗议：“你让他进这儿来，要不然我就带着我的儿子、我的妻子，去别的地方再建一个天堂！”

1985年

---

[1] 译文参考[奥]里尔克，方思译，《现代译丛：时间之书》，台北：现代诗社，1958年，第16—17页。——译者注

W．尤金·史密斯

一份帮助纪录片工作者柯克·莫里斯拍摄有关史密斯影片的笔记

现在还不大可能拍出一部史密斯的传记纪录片来——结合他自己拍摄的系列照片——因为关于史密斯生活与工作的真实状况尚不明晰。比如说我们可能用这样的思路做一部关于凡·高的纪录片，因为我们有他写的信，这些信件难以置信地与他的生活深切关联着。但相比之下，史密斯的文字却更多是咆哮。因此，眼下有关这位摄影家的材料对制作他的传记还不够，必须经过电影制作人的重写和再造。此外，因为这个故事中的主观元素十分重要——任何艺术家的故事都是如此——所以这样的再造将不得不借助虚构。我们有他生活的事实，但它们中的全部却都必须得到进一步的解释才行。理想情况下，这些解释应该可以让我们更清晰地看待他的作品。

这个男人从哪儿来？

这个问题不只与地理有关，同样也与文化、社会和历史有关。他从哪儿学到了他的理想、他的恐惧和他那种特别的骄傲？史密斯出生在美国中部。从根本上说，他更像一名铁路工、一名伐木工，或者类似伍迪·格思里（Woody Guthrie）这样的乡村歌手，而不是同时代的纽约或欧洲艺术家。他和亚瑟·米勒（Arthur Miller）或是索顿·怀尔德（Thorton Wilder）这样的男人构成了鲜明的对比。在史密斯大多数个人形象的背后，都似乎回荡着刺耳的劳动号子：男子气概——非赢即输的、直截了当的命运。像这样的男人也带着一种被他们深埋于心的羞怯，而这也增强了其作为中西部英雄的典型形象。我之所以要强调这个，是因为史密斯的外貌，尤其他在自己人生后半段的外貌，倾向于将这个事实掩盖掉。另外，他的信件也绝对不能被当作证据。他是为了制造噪音才使用这些文字，以适应盘桓在他头脑中的那些无法描述的声响。史密斯滥用字词，也不信任它们。这就是为什么他喜欢说双关语，因为他想要在智力上将文字击败。你有时候会在酒吧交谈中发现类似的情形。

是什么驱动着这个男人，又是哪个魔鬼给了他这样的能量？

是他对摄影的献身，是他的艺术。但他是如何看待艺术的？他对待文字、音乐和他自己的艺术的态度本质上是宗教的——他视艺术为一种救赎方式。对他而言，音乐、文字都是一场追寻美德的戏剧中的伴奏，而史密斯自己的摄影则为他打造了一条寻找、搜寻美德的道路。

他不是个“有教养的”人，因为有教养暗示着对特权文化的从属。他是一个独行者，寻找着那些其性质并非昭然若揭的真相。它们正等待着被他，被他一个人独自揭露。他想要让他的照片产生催人转变的效果，好让人们能够看穿日常生活中的谎言、空虚和幻象。凭着这种寻找真相时的执着，我相信，他大概是艺术史上最富宗教色彩的摄影师了。他是“先知”，无论是从摄影的层面，还是从《圣经》的层面来理解这个词情况都是一样的。

他对黑白的独特使用与自己的使命感紧密相连。用黑暗，他把世界改造成他自己的——昏暗的、可怕的、道德的剧场，灵魂在这里找寻美或救赎。（兴许该看中世纪的道德剧，能找到与这个过程相契合的场景。）有时候，他在他照片舞台上设置的戏剧性主题是照片被拍下的那个时刻所给定的。比如，战争摄影。但通常也不是，其中的戏剧化经常来自史密斯本人的视觉；然后他会将自己的视觉以一种分量十足的戏剧化效果注入他眼前的事物。例如，邪恶的戏剧——三个国民警卫队军官；例如，好的戏剧——那些他拍的阿尔伯特·史怀哲（Albert Schweitzer）工作时的照片。他的摄影使用的是一种圣经式的语言。

对史密斯来说，黑色是死亡阴影的山谷。光是其中的希望。如果对比他的一些照片和宗教圣像，还有早期佛兰德斯绘画，就会发现，虽然它们从光影的角度来看不很相像，但这几类图像中人物的表情（脸部的表情）以及他们与背景的关系却十分相似。他最为成功的照

片挂在教堂会比挂在博物馆更能得其所。他的梦想是在一场圣会上发言。

最初是什么塑造了这个男人？

道德剧，这个他作品中最为核心的部分，最初如何出现在他的创作中？毫无疑问，最彻头彻脑和最深远的影响缘于他的母亲。在我看来，她就是尤金的起始和终结。他生命中所有其他的女性，都只是她的太阳（儿子）旁围绕的一颗行星罢了。

的确，他们的关系充满了虔诚的爱，但我怀疑，其语言表达和互动方式却是一种感情勒索。史密斯应对世界的大多数方式（且不说他的照片）都基于同样的原则，这当中最明显的例子就是他一生中不断的自杀威胁。他从母亲那里学到了这一原则；而她用自己的方式，将之在儿子的身上实践。勒索的工具在更大范畴是道德和《圣经》层面上的：罪、世界的邪恶、灵魂的救赎、未来的正义、死亡。

于是，她的儿子得出了这样的信念，只有在受到惩罚的时候，他才是可被人爱的；惩罚，和她对他的爱与希望纠缠在了一起。像我们所有人一样，他也渴望被爱。因此，他的生活——较大多数男人而言，他的生活是他自己所决定的——成了一个受罚的故事。在这里，如果我们用“受虐者”一词来描写史密斯的性格将是一种廉价而粗俗的简化行为。因为从母亲那里，他获得的不只是受虐倾向，还有怜悯的原则，以及拯救世界的需要。（当然，他的怜悯能力要远大于他的母亲。某种程度上，她可能是一个无情的女人。但不管怎样，我都认为正是她教会了他怜悯的原则。）

他摄影的天才之处是什么？

史密斯摄影作品的真实性不是来自于某种力求客观的工作方法，而是来自于作品本身蕴含的选择性。在从事摄影报道和用照片讲故事的大师当中，史密斯大概是最主观的一位了。对他来说，外观只在极偶尔的情况下才会揭露真相，而它们在剩下的时候却在撒谎。对他来说，匹兹堡代表着当时的人类境况，所以它远不是一座城市那么简单，而是这星球上的生活（life）本身。这就是这个项目到后来愈发难于控制的原因（参见编者注释，p. 170）。

现在让我们回到我们的主题来到这幅圣母怜子图——死去的基督，这个男人靠在母亲的膝上，一幅充满柔情和丧亲之痛的图像。在这里，痛苦的承受者或死亡的受难者的形象很自然身体是水平的，而医治者或哀悼者的形象则是竖直的。两者构成了类似十字架的形状，这是我们能够注意到的简单却又足以令人吃惊的事实。在尤金·史密斯五十张最著名的照片中，这个主题一再反复地出现。有的时候，焦点几乎只对准横向的人物，纵向的人物仅仅留那么一点暗示。有时候，两个人物是被从正面观看，有时候则是从后面。但无论怎样的，我们从中感受到的情感主题都是一样的：水平的人物在受难，他们被站立着的、被怜悯心触动的人物照料着、祷告着、扶持着。以下就是这类杰出照片的目录：

W.尤金·史密斯，被美国士兵发现的浑身是伤的濒死婴孩
塞班岛，**1944**年**6**月

被美国士兵发现的浑身是伤的濒死婴孩，塞班岛，1944年6月；正在接受治疗的海军陆战队伤员（在这里，竖直人物因为给伤者喂水的水壶而更具符号化），塞班岛，1944年7月8日；临时医院，莱特岛，1944年11月；冲绳战役中被抬走的濒死之人；正在给一个小男孩处理额头伤口的乡村医生；助产妇默德·卡伦（Maude Callen）故事里的很多照片；西班牙村庄的守灵夜；史怀哲医院里的手术；母亲给植村智子（Tomoko Uemura）洗澡的那张令人难以忘怀的照片（史密斯晚年所拍，这张照片似乎是所有这些照片一种极致的总结）。

史密斯将自己等同于这些水平的人物，这不是说他把自己当成了基督，而是说他把自己等同为遭受着不公惩罚的受难者。我猜想，和自己的母亲一样，他痛恨在这个世界上发生的大多数事情，尤其是在大城市的世界，这个堕落的巴比伦式的世界中发生的事情。他深信基督教神学中“人类的堕落”的说法，他一生的使命就是大步流星地摆脱这个世界，尔后水平地躺下，等待着那一从堕落中被救赎的罕见而尊贵的瞬间。这些也是他希望记录下来的瞬间。不过不只是记录而已，他还要展示出其中那令人敬畏的荣耀。他用来表达这一荣耀的手段是黑和白，他会将这样的瞬间作为一种“净化”的形式提供给世界。有张照片是对以上所言颇有意味的证明，也是史密斯的名作：两个孩子从成年人的世界离开，他们的背部朝着我们，走向一片光芒。他们正在离开身后的这一片“堕落”，史密斯亲自给这张照片起名为：“走向天堂花园”（The Walk to Paradise Garden）。从马萨乔的《逐出伊甸园》开始到格吕内瓦尔德的《基督复活》结束，恐怕只有把文艺复兴时期这一系列绘画作品做一个蒙太奇拼贴才有可能处理好这样一个主题。

这个观点让他与其他编辑之间产生了不少矛盾。他成为现代摄影师中的英雄人物，因为他不断地抗议对他照片任何不诚实、粗俗，或是过度煽情的使用，他认为他自己的做法是完全正当的惯例。不过，史密斯对编辑部介入他拍摄意图的抗议也有更深刻的意味，因为他发现不只是一些照片被错误地使用了，而是整个世界的观点都被另外一些观点所取代了。轻佻替代了严肃、道德，杂志封面替代了圣母怜子图。

现在，我们终于要说到他的天才得以发挥的支点。他接受了母亲的黯淡，看待这个世界的谴责的视角，但与母亲对世界的审判比起来，他却没那么严厉，因为他把通过她所知的爱转化成一种无论走到

哪里都会始终追寻的原则。除了别的以外，爱还是一种怜悯。它是垂直站立着的人物之爱，是祷告者和医治者之爱，也是幸存者对死者之爱。

至此，对于第一个以及最显著的问题，我们已经有了答案，我之所以没有将它放在开头，是因为这么做会导致太多的偏见。究竟尤金·史密斯这样不仅病态地以自我为中心，而且常常表现出过度自私的男人，如何拍出我们这个时代最为深入的关于人类的照片？同样的问题也可以提问给很多艺术家。但每一种情况的答案都会不同。因为只有一个尤金·史密斯，而他也只有一个母亲。

（写于1988年）

编者注释

史密斯1955年到达匹兹堡只是为了完成一个小型任务，委托方希望他可以在这里待上几周。可他最终却在这个项目上花了一年的时间，拍了超过一万张照片，关于这座城市的方方面面。然后他又用两年时间把获得的大量素材冲印、制作出来,并将它们编辑成一个序列，这才合乎他的“巨大完整的信念”。1959年，他无奈地接受了发表仅仅38个页面故事的现实。更多参见山姆·史蒂芬森（Sam Stephenson），《梦大街：尤金·史密斯的匹兹堡项目》（*Dream Street: W. Eugene Smith's Pittsburgh Project*）（纽约:诺顿出版社，2001）。

走路回家
克里斯·基利普：《当场现形》
（与西尔维娅·格兰特合作）

上周二是“荣耀的十三号”——去劳工部的日子。这是一个我们从里面出来时很难有什么收获的地方，一个我们交换尴尬和依赖的地方。在去往这地方的路途中，我就像个迷路的小女孩似的，但我的内心却从未犹豫过。为此，我坐了两趟公交车，我宁愿坐着它去看牙医。我们相互交换着醒悟。这是一栋小而狭长的老房子，坐落在消防局和火车站旁边。我们在自己编了号的日子，拿着编了号的卡片，带着被我们编了号的灵魂而来，而我的内心却从未犹豫过。大楼被漆成了绿色；它有着长长的，窄窄的，一格格的窗户和长长的队伍。这里没有什么绿色的铁线蕨，抑或是淡淡的金黄色影子；有的只是照着我们的默从的荧光灯。海报详细列出了与我们有关的要求，整整一面墙：一串串数字，一串串字词。而我的内心却从未犹豫过。这里唯一没有做广告的福利是死亡抚恤——他们肯定认为我们已经都去过那儿了。你就这么坐在椅子上；你坐在上面等着被他们叫到你的号。你站起来了。你发现自己茫然不知所措，你得给自己找一支笔，然后发出那最为甜美和颤动的声音，静静地，写下一个名字。

克里斯·基利普（Chris Killip）在他的《当场现形》（*In Flagrante*）一书中，为自己的照片加了两篇小短文。在第一篇中，他以下面这句话作为这个简短说明的结尾：这“是关于隐喻的一部小说”。说是小说，我想是因为它是一个故事，不只是信息，是一个人类悲剧，而非一场事故。说是隐喻，是因为只有通过隐喻，我们才能从头到尾地寻找意义。

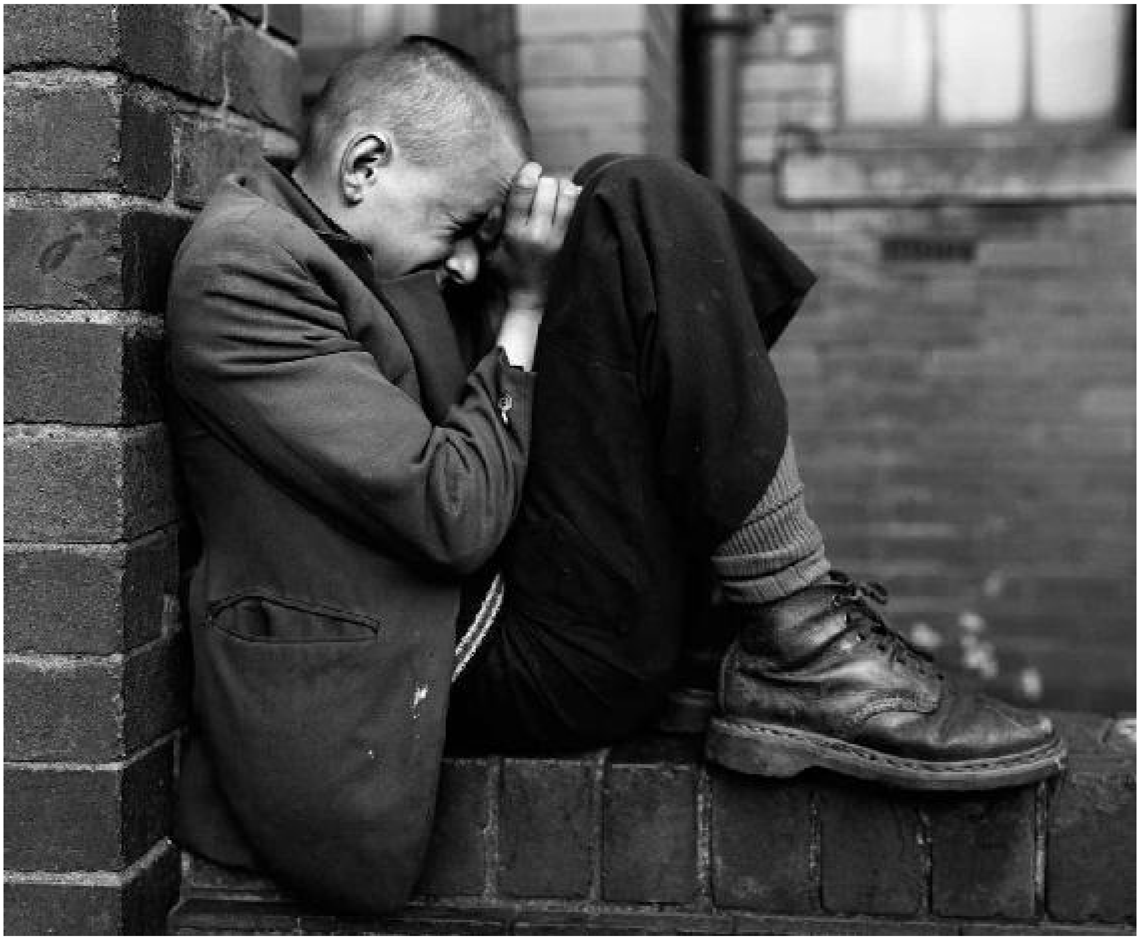
在第二篇中，他加入了叶慈（W.B.Yeats）的一首诗（参见编者注释，p. 187），简直可以说是熨帖。我之所以会用“熨帖”这个词，是因为这里所有的照片，犹如一百头公牛，都像是被那八行诗歌打上了柔情的烙印。

我们的对话放在最后[和西尔维娅·格兰特（Sylvia Grant）]，乃是说给正走路回家的读者听的。

> 人类那最睿智而又美好的灵气正受制于枯燥、正经且有序的分崩离析。这就是正发生在这个镇子上的事。这里曾有的灵气，同其他地方一样，强大、勇敢、微妙、柔软，聚在一起。但现在，资本、人才、能源都已经或者正在离开此地。这镇子看上去就像是一个黑洞，只怕山丘也要塌落进去。

对此，劳工党没有新的计划，社会民主党和自由党也没有新的合并案，甚至是共产党宣言也没有准备就孩童、青少年、男人、母亲以及老年人所遭受的苦难在这里被一笔勾销做出什么声明。

> 即便在这种地方——在这里，光线总像是一种奇怪的、被耗尽了的物质，仿佛是被去掉了奶油的牛奶——也总会有些太阳闪亮着的日子。会有某个人，他双手粗糙，在公车上转向我，碰一碰我，给我一个微笑。这一切皆成了一种被欣然承袭下来的存在。我的祖父，我的父亲、母亲也都会这么做。



克里斯·基利普，靠在墙上的年轻人
泰恩赛德，**1976**年，取自《当场现形》（**1988**年）

所有照片（只有一张例外）都拍自英格兰东北部泰恩河畔的纽卡斯尔附近。13世纪，这里有了煤炭贸易。19世纪初，乔治·史蒂芬森（George Stephenson）在纽卡斯尔开办了自己的钢铁厂，世界上第一台蒸汽机车就从那里诞生。来自泰恩赛德的船舶闻名于全球港口。这里的码头出口煤炭、铁矿石和钢铁。以这些活动为中心，纽卡斯尔人掌握了精湛的技巧，拥有了特别的勇气、自豪、奋斗与团结，它们在这里代代相传。

> 我敬重男性那种干脆的力道，却感到他们会比较容易折断。女性虽然脆弱，却有一种韧性。我们并不总那么容易折断，我们会开裂，我们会碎成一片片。你有没有听过这样的谚语，“她是一只瓷质茶杯，而他只是一只马克杯”？它们摆放在一起时或许很不协调，但却都可以盛以佳酿。是彼此赠予的礼物。

如今，船坞里是安静的，很多矿厂倒了闭，工厂也废弃了不少，熔炉更是熄了火。但这场悲剧却与新技术，或者所谓后工业时代的到来没有什么关系。悲剧的发生不是因为人类科学发现了电力，而是因为所有曾构成对生命之爱的一切，现在都已被视为无关紧要的存在。

因为本身的纪实性，摄影常常会被用来记录和揭露社会现实。这类照片经常会以展览或书籍的形态出现，为的是向那些有特权之人展示“另一半人”是如何生活的：这些人是下层无产者、战场上的普通士兵、穷苦的农民、船上的移民、失业者和无家可归者。无论主题是什么，它们的目的一般都是打动公众良知，促使他们行动，或者至少是发出抗议，继而让糟糕的社会现实得到改善。看看发生了什么吧！应该准许这样的情况继续存在吗？有的时候，摄影对未来的召唤靠的是一种胜利的感觉：看看“人类一家”（Family of Man）这个展览呈现出的丰富性吧，我们必须公正对待我们的全球遗产！

但《当场现形》却不属于这个传统，克里斯·基利普非常明确地意识到，一个美好的未来对他的拍摄对象来说是不大可能的。他照片中可见的废墟，围绕着他的主角的废墟，已经是他们未来的一部分了。

这个未来是被选定出来的，是根据我们现有的这个特定的政治体系，被民主地选定出来的未来。

自撒切尔夫人就任首相以来，生活在官方划定的贫困线以下的英国人已经两倍于从前，总数达到1200万。与之相对，在过去的4年里，这个国家百万富翁的数量却从7000上升到了20000。据估计，在东北部每年有多达1500人死于露宿街头或饥饿。南方与北方之间这种声名狼藉的区别已经不是富人和穷人的区别，而是被维护者和被遗弃者的区别。

> 还记得“爱”这个词吗？它过去总是在这儿。整个童年，它都在这儿，在商店的角落里，在公车上，在冰淇淋车上，这个词先于别的词存在，也引导着别的词的出场，它是一个关于进步、带有行动的词，关于开始和结束的词，它一直都在我身边。现在，它却成了一个用起来相当敏感的词；我们听说，如果要想常常使用它，就要轻描淡写地用它。这可从来都不是我理解的方式。它应该是一个有实质、担保和确信的词。对于那些承受了太多不安定和社会痛苦的人来说，有一个能带来安全感的词。是的，这就是“爱”。

第56页有一张老派的废墟照，它也是唯一的不是东北部拍摄的照片。这是一张相当浪漫的照片——一种庄严感充盈于画面之中。但新废墟却拥有完全不同的特性，它们窄小、撕裂、破旧、空洞。被拆除的电路，被遗弃的空间，被注销的区域。

在这些区域里，即使是大地也都被碾碎成了粉末——花园的土壤、门廊、人行道、路沿石、道路。好像这所有的、曾被爱过的一切，如今都已灰飞烟灭。

> 那些男人。我永远也不会忘记那些男人，那些手指和我不一样的人；那些哭着感谢我和他们待在一起抽烟的人；那些“因为各自的能力”而被迫生活在底层的人。他们还会待在那里，在雪松病房（Cedar Ward），他们也会一辈子和我待在一起，因为他们是某些人的父亲，假如他们不是，

那他们就是我的父亲。我父亲一定希望如此。还是忘了那所谓“英格兰造就了我”吧：是去医院探访之行造就了我，造就了我的愤怒。

谈及自然和人类。我看到自然是多么的随意和残酷。我了解到人类是多么的残忍和精于算计。那是政府缩减开支计划开始生效的年代。我从错误中知道了究竟什么才是正确的：将受到伤害的人放置在社会的底层，却又声称这是一种代价，这大错特错。我当然知道自然是残酷的，但我也知道，那些有着最快交通方式，有着最牢固房屋基地的人，却可以从洪水和地震的恶果中逃脱。

我所知道的一切就是我们需要一份平等的保护。我们要的“分红”已经逾期太久了。

被抛弃的，是那些出生在已经不可能有谋生机会的区域里的人，在那里，任何关于未来的想法都已经破碎。被保护的，是另外一些地方的人，他们相信未来只属于利益动机。而这利益动机却又总是披着说教的道德长袍。例如，北部城市商业部的一个秘书就声称：“有的人胸怀大志，有的却没这个能耐，要么就是他们自己不愿意。”[1]后者当然指的就是居住在这些了无希望的区域中的人。

我看到一个拎着个乐购（Tesco）超市袋子的老人，拄着一根拐杖。我站在下行的自动扶梯上，而上行的电梯如同以往一样，是坏掉的。如果生活中有什么必然的话，那就是上行电梯在你超市购物袋装得满满的时候，总是坏的。他正沿着没完没了的楼梯朝上走，有着些微的挣扎。只是些微的挣扎。如果他有明显的残疾，或者他是一位正挣扎在购物袋和婴儿车之间的母亲的话，那他肯定会激起更多的同情。但他就是一个小小的、疲惫的、无名的男人，微微地挣扎着。他可能是一位已经付清了税单的老人，为自己的国家打过仗。这就是他们所言的美好的“个人主义”。等到这个男人到达楼梯顶端的时候，他那“个人的”腿会因为太累而无法让这个观念大放异彩。当然，假如他有权力、金钱，甚至是一辆车，他的个人主义可能就会成功。我不理解有权势的政治人物用这个词意味着什么。我知道的是很多人正在他们的债务里、在医院里、在失业者的队伍里，用他们“个人的”膝盖行走，他们“个人的”头颅低垂着，他们也没有能量去支撑他们“个人的”脊梁。

从这本书中的每一张照片折射出来的，是盲目冷漠的新个人主义。最终的历史将不会原谅这种冷漠。与此同时，在由它构造出的巨大荒谬之中，也有一些东西变得可见。

当第一批工厂和矿区在英格兰和苏格兰北部建造的时候，当第一批“无产者”被创造出来，当他们在铁丝网还没有发明之前从铁门涌进涌出的时候，以及稍后当恩格斯（Friedrich Engels）和梅休（Henry Mayhew）率先对可怕的事实进行探索时，“劳动阶级”的世界还被视作一个地下世界，它的居民是“次等人类”，他们的冲动是“动物性”的，他们的命运不可知，而这一切都来自一种无法被说清楚的罪！

很多用来形容这个地下世界的名词都是从曾用来使奴隶贸易合理化的术语中借来的，正是奴隶贸易中获取的利润才让资本的最初积累得以完成，继而催生了新的工业。

今天新右派理论家以类似的精神来诋毁那些在历史上被一笔勾销的人。虽然他们的说法可能变了，但原则却没有变，他们认为悲惨之人的境遇是自己造成的，是自己“道德退化”的后果。

但如今，这是一个谎言的事实已经愈发明确了。的确，最基本的平等已经被赢得了。可它却没有提供任何保护，也没有为权利提供任何保障。它只是简单地把那些如今生活在被抛弃的区域里的人们，当作和其他人都没有本质区别的群体罢了。

> 我不知道那些死者、未出生者、骷髅和胚胎生活在哪儿或者躺在哪儿，我时常会在活人的眼中看到死者——当我们的谈话将其他“时间”也包含在内的时候。或者有时就是那么一句话。我在公车上听到一句话，充满了暧昧、韧性和温柔，只有那么几个词，它们被讲给别人听，我心想：人们已经这样说了几百年。提供接纳的场合很多，有时在一句话，甚至几个词中，就蕴含着时间和生命。每一次它们被说出或被听到的时候，就会恢复并重建一种美。这让我想要转过头来说一句：“你听到那个了吗？难道这不会让你感到温暖、舒适，以及合理吗？”

老人在捡垃圾。

海域已关闭，海滩边冲刷上来的是一些残骸和废品。

孩子在吸胶毒，寻找出路。

这儿不会再有银婚礼物。

旅途中的人、男人和女人，带着没有鞍的马，他们是另一个世纪的幸存者。他们的视线穿越曾经将他们归为过去的所有废墟。他们是陈年旧事的专家。

在这最后的边缘地带，人们做爱，孩子出生，祖母烤了派，全家人去了海边。他们都知道眼下正发生着什么：就连未来也全无希望。

男孩手里抓着一只青蛙。全神贯注地研究它。

说什么呢？

我抓住了你。天空之下，我脚踩着大地，在这之间，只有我和你。如果我想，就会让你走，但我也会留上你几天。家里有一个盒子。假如你待在床底下，你晚上会吵闹吗？你会把这盒子弄湿吗？会移动它吗？我就在你的上面，在汽车关门的响动、浴室的噪音以及地板吱吱的声音过后，我就会溜到下面来看你，向你问好。这样我们就可以在一起了。肯定也会有麻烦。比如另外一个人，我姐，她可能会尖叫。她和多萝西不

一样。如果是小多[2]和我沿着那长长的路一起回家的话，如果她看到你跳，就会说：“他跳得真高！”她可能会大声吼叫，就好像电影中我曾经看到的那些在夜晚出没的狗。她很好。最好的是，你不知道她接下来要做什么。我还有其他像你一样的东西。一次奶奶把我的刺猬当成刷子。她的眼睛不太好。他们说，我这些爬来爬去的东西，移动的火柴盒，各种火柴盒，我对她的心脏真是不够好。大人们兴许实在距离太远，他们太高了，他们看不到。你不一样，你向来都是活的、动的。你大概到死也在动。

第一张和最后一张照片都是一个女人，第一张是坐着，最后那张是躺在人行道上。

她躺在地上。大概在其他地方，有其他一些人，在特权庇护下，带着一种谨慎的绝望，抱着一瓶酒上床，他们在别处的什么山中发现一个山洞，在那里，更容易承受那些来自人行道上的眼光。

不似绚烂的星光，不似车头灯缓缓的辨认，不似穿越了家中花园的夜树的金色灯火，不似某个在其他什么人眼中闪烁着光芒的人，你独自一人，“招待”你的，是一台端在一个陌生人手中的相机，你拒绝了，因为你知道，总有一天你会心甘情愿地死去。

我们之间有一个温柔而脆弱的联盟，作为观看者的我，作为被曝光者的你。这个联盟在生活的罪恶之中、在各种罪恶之中不能保持清白。唯有爱，爱虽不能与你同在，但能伴你左右，不能默不作声。如此之爱能做的有限，但它却能反对法律，反对那无情地、精于算计且旷日持久地增强你的贫困，阉割你的愿望，加重亲密断裂的法律，反对那将你困于底层不能自拔的法律。

我不知道她的名字。她睡着了，在梦中听到她的名字：

即便你合上眼睛，清空了眼前所见的一切，即便是在荒唐无礼的梦中事物里，都有一个名字。这个名字还在她被紧抱于丰满而骄傲的胸前

（在这个地方，有着像是她把自己裹在大衣里时的那种亲密和炽热）时就已被给予。一个名字被另一个人说出口，可以是崇高的，一个名字被另一个人说出口，也可以是严厉的。以及有的时候，一个名字也是一份失落的财产。

在同一条人行道上，一个男人读着用粉笔画在砖墙上的字：真爱（TRUE LOVE）。风吹起路面上的垃圾。雨会冲刷掉粉笔字。但从每一个灵魂中发起的，为了意义而做的奋斗却内在于时间本身，这斗争之中，没什么是重复的。一切都独一无二，而且在某些地方，还是难以磨灭的。我没有这方面的证据。这是一篇关于信念的文章，我相信，我和这本书里大多数主角分享了同样的信念。

一个男人在刺骨寒风里穿越荒废之地，身后是一辆没有发动机的出租拖车。这是为了移动房子？怎么弄，又是去哪儿？不管怎样，他向前走着，意志坚决，低着头，带着自己刚刚取回的东西。

阿姨奄奄一息，我们都聚到她的床前。她已经停止挣扎。无论过去还是现在她似乎都已经没有任何她活下来的理由了。她年复一年、日复一日地躺在医院的病床上，在昏暗的灯光中听着其他人的咳嗽与叹息。

“为什么，”她小声地说，“这一次我想要走了。”

大概我不应该说话，但我说了。

“你是一个有好奇心的人，梅阿姨，你没有地方可以去！为什么不出于纯粹的好奇心而留下来？”

“为什么？”她说。

“好吧，里根明天也许会按下按钮，你可能会错过它。如果现在离开，你将会在啜泣中消失，也许你本可以在砰的一声中离开。”

她笑了，“我信了你！”然后睡过去。

她一直都以死亡为伴，她一直都在绝望之中，但她是不可思议的。除非你了解到她的勇气，否则就不会意识到勇气的力量。

在第32页（的照片中），种植在临时挡风护栏前土壤里的蔬菜，我想应该是球芽甘蓝。这种蔬菜会在零下温度，一切都已停止的环境中，继续生长。它们甚至可以在零下20摄氏度的温度中存活。它们那宽大的、厚实的、一层层的叶子，就好像一个指尖交叉的巨大手掌，在厚厚的积雪中构成一个拱顶。小球芽就在由这些拱顶提供的空气口袋中生长和繁盛。此外，它们的每一片叶子上还有一个“外套”，刺骨的寒风很少能够穿过这一两层的“外套”，到达绿色的心。在这个世纪之冬，孩子、妇女和男人彼此保护，伴随着幻想、暴力、愤怒、不解和智慧。绿色的心就是他们爱的能力：是他们对漠不关心的原则的拒绝。

曾经有个周六，充满了周六的紧张感，充满了有东西要买却也没什么时间可花的人们，充满了要买的周一到周五打包好的午餐，充满了为安德鲁买一双新鞋的决定，充满了这儿便宜了10便士而那儿便宜了15便士的比较，充满了扑热息痛。在史密斯书店，我拿起一本老照片的书。那是些北方的照片，关于30年代的另一次萧条。

在这不可避免的黑白胶卷的俗套中，不可避免地有着街道，有着穿着大围裙站在油腻的机器后面的女人，有着扯着袜子的脏兮兮的孩子，带着缠绕着打包带的行李、准备出发去自己的一周不带薪旅行的微笑着的人们。这里也有一些男人，其中的几个只是在笑，而其他的则在行军、听命、站立。他们穿的外套、衬衫之间并无任何共同点，除了它们都是待命中的制服。他们是一些被揉皱的人，他们的衣服、袜子、面孔，就好像被挤压了太久的春天似的。他们厌倦于不断的萎缩，厌倦于保持目光锐利以避免打击。他们不是在逃避，他们只是疲惫。

我母亲在旁边和我一起看书。我瞄了她一眼。在她的眼里有泪。在这样一个繁忙的周六，人们会挤着说着“对不起踩了你的脚”，而你的屁股会一不小心撞到柜台的铁边上，这都可能会让你眼泪直冒。

“不，”她说，“一直都这么烂，一直以来他们都被当成腐烂物对待，一直都是，仍在继续！”

我是她的女儿，站在她旁边，我们的相像并非理所当然。我仍然听从她的教导，正如我向她学习刷牙，学习对其他人说“请”和“谢谢”。那些真

情实感涌出，恰如母亲在史密斯书店流下的眼泪，“即兴”这词其实出自拉丁语——意思是“在时间之外”。

1988年

编者注释

在本书172页提到的叶慈的诗歌是《他期待天堂的锦帛》（He Wishes for the Cloths of Heaven），取自《叶慈诗选》（*Collected Poems of W.B. Yeats*）,第2版（伦敦:麦克米兰，1977），81页。

要是我有天堂的锦帛

织入金色和银色的光，

蓝色的，暗淡的，和深色的

是黑夜、光明和半明半暗的锦帛，

我会把它铺在你的脚下；

但是，我，一个穷人，只有梦；

我把梦铺到你脚下；

轻轻踩啊，因为你踩在了我的梦上。

---

[1] 被Ian Jack引用在他的书 *Before the Oil Ran Out* （London: Secker ＆ Warburg, 1987）中。

[2] 多萝西的昵称。——译者注

生之意义
尼克·韦普林顿：《客厅》

尼克·韦普林顿（Nick Waplington）的摄影作品［《客厅》（*Living Room*）］的精彩之处在于，它们用一种特殊的方式让私密的存在成为某种公共的存在——私人层面上不认识这两个被摄家庭的我们，在观看这些照片时不会产生（或者担心）一种冒犯他人的感觉。不知有多少照片被简单地放置在一本书、一份报纸，或是一个电视节目的公共语境中，就这么亵渎着亲密感。另外一些——就好像大多数婚礼照片——却又让亲密变得太正式，以至于掏空了它本身的内容。

很明显，尼克（这些照片让我很想对他直呼其名）既熟悉也爱着他拍的朋友。我说明显，是因为在照片中，他们并没有盯着他看。我猜有时候他们也意识到他在拍照片（而且，又是一张！），但他们意识到这点，就好像他们也可能会意识到他在微笑，意识到他在这里很开心，根本不需要被别人特别关照。

另一些时候，他们完全忘记了他的存在。他就那么自然而然地待在那儿，就好像已经到了周六似的。周六不需要工作，不需要找活儿干。周六是休息日，娱乐的日子，电视上看足球比赛的日子，半场休息时把长尾小鹦鹉从笼子放出来溜达的日子。也是尼克来转悠的日子。

虽然没那么明显，但如果你仔细看，就会发现，尼克花了相当长一段时间才拍到这些照片。客厅里淡红色的、铺满整个地面的地毯已经换掉了。另一个房间，在厨房后门左边曾经有一个用砖砌的开放式橱柜，后来杰夫把它改造成了一个吧台，你可以坐那儿，甚至如果愿意也可以吃东西。

当你和他们变得亲近，小小的房间就会“生长”，拥有自己的脾气，创造各种惊喜，也带来不少忧虑，它们改变着——虽然不会像孩

子那样持续地成长变化，但也会以它们自己的DIY风格来变化。同样地，尼克的照片也不是捕获瞬间。它们更是体验性的，不断随着时间的推移而发展，它们彼此评论，是活生生的存在。我认为，和其他人都不同，他看到的总是下面这样的事物：

欢乐。不是寻欢作乐者，不是奢侈，不是狂喜，不是时髦，也不是天真，而是杂乱无章、拥挤、吵闹、滑稽、伤心、固执，是工人阶层周六待在家中的欢乐。它不是一种被理想化了的欢乐，因为它不是一种自我欣赏的欢乐。它包含着每个月底寄来的账单以及呜咽和疲惫。如果没有轻拍、耳光、挠痒、眼泪以及依偎，如果没有“感染”（affection）它们就不会存在——字典里对“感染”有各种解释，它们对医生而言是“疾病”，对劳动部门大臣而言是“意向”，但别管这么多，如果我们知道眼睛是通往心灵的窗户，那么感染就是身体提供给身体的安慰和确认。

这些照片拍摄于英国（美国也一样）那无情的阶层的贪婪让其他成百上千万人致贫的年代——你可以从这本书中读到即将要陷入贫困的征兆——然而这些照片绝对不是贫困的图像，而是，或者不如说是，戏剧中色彩斑斓的穹顶。

用吸尘器把她的头发吸得倒立！喂狮子！哗啦飞溅！啃拖鞋！情意绵绵！飞着的喷气机！冰淇淋！尖叫！穹顶上的游戏，共享的游戏，它们粗鲁而又壮丽地将黑暗的东西照得通明。这神圣的、彼此拥抱亲吻的欢乐，从我的血肉之躯中产生。

一个艺术家的视域从来都不能只被她或者他看到的什么东西所限定——他看东西的方式同等重要。韦普林顿必须要找到创造他选定主题的图像的方式，而不是记录它们的方式。他必须要创造与他的主题相契合的欢愉的图像。

这就是为什么我会想到穹顶。他的照片是那些巴洛克风格穹顶绘画的近邻——尤其是彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）。它们的色彩、姿态、手势、取景、构图，都有着非凡的统一性，但在此之上，还有人物在空间上彼此相连的特殊方式——仔细看看三个女孩和邻居在厨房那张照片，再看看父亲把孩子倒着提起来的那张照片，孩子躺在沙发上、叔叔在抽烟的照片，以及那真空吸尘器的魔力。我可

以在彼得·保罗描绘的各种身体：丘比特、男人、女人，抚摸、缠绕、运动，我们能从中找出可以与之一一相配的范例，有时它们几乎一模一样。我们可以花上整个周六的下午来玩这种配对游戏。

但这仅仅只是一个艺术史的游戏，因为配对不是真的有那么重要。当尼克拍照的时候，他没有去想彼得·保罗，来自佛兰德斯的绘画天才与这位来自诺丁汉的小子在个人经历上几乎没有任何相同之处，除了他们都拥有一种致敬欢愉的天才技法和一种巴洛克式的热情。

我不知道尼克使用6×9相机创作的初衷是什么。但巴洛克的概念已经在这个点子里面了。这是一种为了拍摄地形全景而设计的相机。当它被用于空间狭窄的室内，或者是近景人物的时候，被拍下来的对象之形态就会拥有一种向外延展的空间感，继而成为风景，乃至是天空。这就和巴洛克的原则非常接近了，因为巴洛克就是要把朝向地面的引力转变成朝向天国的，让人类的形象出现在天空中就如同出现在地面上一样自在。

尼克当然不会有16世纪的天国观念；他有的是在诺丁汉的朋友。但是为了给他这些朋友带去一种生机勃勃的表达，他需要巴洛克式的视觉动感。在6×9相机的帮助下，他得以重新利用了这种巴洛克式的表达。

任何富于动感的图像，都开始于“构图”——这个称谓实在乏味，还是想一想画面如何被不仅是形式，也是运动的存在而填满，想一想这些元素如何诱发我们的感知。例如，女儿们在地板上喂她们的父亲吃饭的照片，尼克冲印这张照片的时候故意地把照片反转了（三个人看起来都成了左撇子），因为只有这样，左边的女孩才会“牵着”我们的手，用她的脚将我们带入画面，而如果她处在右边的话就不可能做到这一点了。

例如，飞在空中的照片，尼克是躺在地上拍出来的，否则照片就不会有那种高度，而米黄色的天花板也就不会呈现出金黄色了。

例如，在客厅里，母亲坐在沙发上，小姑娘正舔着嘴角；如果尼克没有把他的大脚也拍进去，就不会有那个神奇的旋转的空间组构，而只会是某个周六的一个碎片罢了。

但是，归根结底，韦普林顿非凡的视野超越了他对相机的选择和他的构图技巧。我说的是他对画面以外事物的关注，他的书一页页翻下来，我们同时也看到不可见。摄影的悖论在于，所有伟大的摄影师都会带我们走向这样的阅读。这一不可见包含着很多层面，也包含着很多情绪。

《客厅》实际上是两个诺丁汉家庭的传记。虽然我们看到的大多是处在周六时光中的他们，但我们也能想象在一周中其他日子里的他们；我们想象在历史之中的他们，这个历史如今却再一次像对待狗屎一样对待他们；我们想象他们都是孩子时的模样；我们想象他们变老的模样。每张照片都留住了它所展示的那些人，正像一个家族姓氏会永远留住以之为称谓的那个人一样。照片里的埃尔茜阿姨将一直是埃尔茜阿姨，父亲将一直是父亲，即便他现在已经是爷爷了。我们现在把妈妈叫作妈妈，但即便在她还是一个小女孩的时候却也是妈妈。

与瞬时的快照相对，这些照片会像刺青一样留存一生，尽管其展示的只是须臾之间的生命时光。它们被尼克浓浓的爱带到这里，生命透过每张照片在呼吸。

爸爸，你认为大家会看我们吗？你别问我。

是的，他们会。会看很长一段时间。沃尔特·惠特曼（Walt Whitman），在我们任何一个人出生之前的时代生活，他知道为什么：

我是肉体的诗人，也是灵魂的诗人。

天堂的愉悦伴随着我，地狱的痛苦伴随着我，

我使快乐嫁接于身并使之增殖，我把痛苦译成一种新的语言。

我是女人的诗人，也是男人的诗人，

我说女人和男人一样伟大，

我说没有什么比一个人的母亲更伟大。

这就是生之意义。正如我在1991年最初的几周写下的，我知道，这就是当炸弹被扔到城市以后化为灰烬的东西。无论是在诺丁汉、巴格达还是纽约。

1991年

安德烈·柯特兹：《关于阅读》

柯特兹《关于阅读》（*On Reading*）一书共有60张照片，每张都是一幅独特的肖像，一个我们永远无法知道的独特故事的中断。所幸的是，每一张图像都无法用字词描述。外观自己会说话。

不过，翻阅这本书，照片一张接着一张地看，我发现了一些之前从未注意到的事情，我认为我能将之描述。

读报或者读书，我们通常都会将之捧在手里。此刻，我们正在阅读的对象，不管它是一则新闻还是一首诗歌，抑或是一篇哲学文论，都会将我们的注意力及我们的部分想象力带到别处。

阅读中的孩子，总会气喘吁吁地跑向下一个神秘之地；阅读中的老人，总会追忆往事。他们都是在“旅行”。

即使是对一些很简单的字词的阅读，比如大写的“危险”或者“出口”，也都会激发一种移情：我们会在那一刻预知到危险或想象着接下来会出现“出口”指示牌。

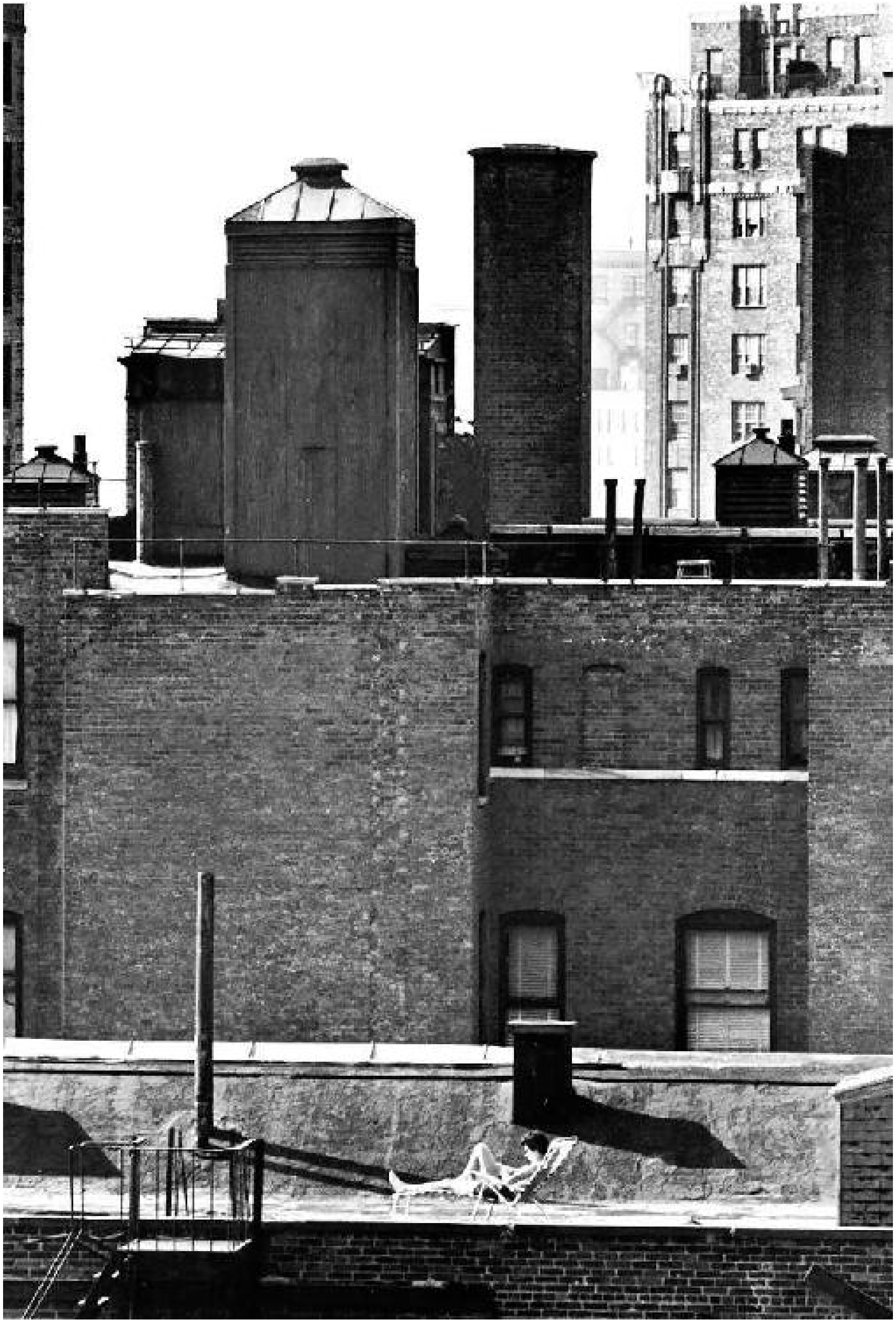
当字词叠加成为句子，当句子填满整个页面，当页面连着页面讲出一个故事，这种移情就会成为一种旅行，而页面则会变成一种交通工具，一种让意义穿梭的交通工具。虽然如此，我们实际的阅读却只是安静地捏着书页而已。这就让手的姿势和意识的旅行之间产生了一种张力。早在人类能够飞翔之前，正是这种旅行犹如飞翔。那些最先阅读荷马的人就这样飞往了特洛伊。

现在，柯特兹用一张接着一张照片提醒着我们这一事实：我们看到的捧着书页的读者，是一些刚刚要起飞或者是刚刚落地的人。

“导弹”（missile）这个词拥有的双重意义（在英文里同时指“信件”和“火箭”）也说明了这一点。在这本书的60张照片中，至少有12张

都是读者正在阳台或建筑的天台上读书的场景，这不是巧合，因为这些地点看起来就像是发射台一样。

不过，这也同样适用于说明以下这些照片：躺在她的四柱床上阅读的老太太，倚在长条椅上阅读的服装助理，以及正在接待室里读书的孩子们（我们只能看到他们的膝盖）。



安德烈·柯特兹，无题（在屋顶晒着日光浴阅读的女人）
1964年

他们所有人都捧着书页，就好像这些书页是他们与地面之间短暂的接触，仿佛他们正在抗拒着地心引力或者已经脱离了它们。

阅读这爆炸性行为啊！

当我们自己展开阅读时，就是这种感觉。我从柯特兹照片中了解到的，而我之前却没有意识到的是，这种感觉可以由一个阅读者的手势和身姿透露。因为这一洞察力，我们得再一次感谢这位匈牙利摄影师。

1996年

地铁里乞讨的男人
亨利·卡蒂埃——布列松

他说，这完全是一个时间的问题。

我看着他。他已经86岁了，但看上去却年轻得多，就好像他和时间的流逝有一个特别的约定似的。他的眼睛是一种深邃的淡蓝色，不时地转动，仿佛一只小狗在嗅闻味道时鼻口的抽动。你很难在看着他的眼睛时感到自在。它们全然暴露在外——不是因为天真，而是因为一种对观察的沉溺。如果眼睛是通往灵魂的窗户，那他的眼睛就是既没有窗格也没有窗帘的窗户，他就站在窗框里，而你不能越过他的凝视。

他说，莫奈（Oscar-Claude Monet）和雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）曾在这儿描绘这个窗口之外的景象。他们是住在公寓楼下的维克多·肖凯（Victor Chocquet）的朋友。

肖凯，就是被塞尚画过他的肖像、同时长着一张文质彬彬的瘦脸和一把大胡子的男人？我问他。

是的，他说，塞尚画过几幅肖凯的肖像。这有莫奈的一幅宫廷绘画的复制品，你会看到这儿的螺旋是怎么着切进穹顶的，比一条切线还贴近？现在，你往窗外看。还是一样。他差不多就是在这个地方画的……摄影不再让我感兴趣了。

如果把他比作一种动物的话，我觉得他比较像一只野兔；他总是保持在即将要跳开的状态之中，不是在追逐什么，也不是在嘲弄什么，而是随心所欲，乐在其中。不是耳朵，而是眼睛，愉快的眼睛，给他带来了一切事物的新闻。

摄影唯一让我感兴趣的，他说，是瞄准，是瞄准目标。

就好像一个神枪手？

你知道有本禅宗讨论箭术的经典吗？乔治·勃拉克（Georges Braque）在1943年给了我这本书。

我还真不知道。

它讨论的问题关于存在、开放性，以及忘记你自己。

你不会是闭着眼瞄准的吧？

不，事关几何。改变位置几毫米，几何就改变了。

你说的几何就是美学？

完全不是。这有些像数学家与物理学家在研究一种理论时所说的精确性。如果一个切入点是精确的，那么它就有可能正在接近真实。

那几何又怎么讲？

几何的到来是因为黄金分割。但计算是毫无意义的。就像塞尚曾经说的：“当我开始思考时，一切都被丢在脑后了。”一张照片，重要的是丰富性和它的简单性。

我注意到他桌子上的小相机，就在身边，一个很容易拿到的位置。

20年前，我放弃了摄影，回归绘画，更重要的是回归素描。但人们却总还是不断问我关于摄影的问题。不久以前，有人还给我发了个奖，奖励我“作为一个摄影师的创造性的一生”，我告诉他们，我不相信会有这样一种生涯。摄影就是按下快门，在正确的时刻把你的手指按下去。

他在鼻子前面滑稽地模仿了那个动作，搞得我哈哈大笑。这让我想起了禅宗用笑话来教学的传统，拒绝任何生硬说教的传统。

什么都没有失去，他说，所有你曾看到的东西总会跟随着你。

你想不想当飞行员？

现在轮到他哈哈大笑了。因为我猜对了。

我曾在空军服役，驻扎在勒布尔热。在去往巴黎的方向不太远的地方就是那家著名的家族企业，卡蒂埃－布列松棉线厂！他们知道我是一个资本家的儿子。我被派去拿着扫把打扫飞机库。然后我必须要填一个表格。问我是不是想要做一个军官？回答是“不”。专业能力？回答是一无所有，这么写是因为我都没有通过高中毕业考试。问我对军队服役的第一印象是什么？为此，我引用了让·科克托（Jean Cocteau）的两行诗歌：

别管那么多

天空属于我们所有人……

我认为这两句诗表达了我如何渴望当一个飞行员。

我被叫到长官面前，他问我，我写的那些到底是什么意思。我说我引用的是让·科克托的诗歌。科克托什么？他咆哮着。他继续警告着我，如果我不够小心，我就会被抽调到非洲一个纪律严格的部队去。而事实是，我被送到了勒布尔热一个惩戒小队。

说话的工夫，他已经举起了相机，然后看着我——或者，倒不如说，看着我的四周，好像我有灵光（aura）似的。

从部队退伍之后，我跑到了象牙海岸，以狩猎谋生。我习惯于在晚上打猎，像个矿工一样戴着一盏头灯。我们一共有两个人，我的伙伴是一名非洲人。后来我得了黑水热，差不多快要死了，是我这个猎人兄弟救了我，因为他非常善于使用各种草药，他就像是一个药剂师。之前他曾经给一个白人女性下毒，因为她太傲慢了。但他却救了我，并且护理我直到康复……

在他给我讲这个故事的时候，我想起了另一些我曾听到或者读到的故事，都是关于迷路的旅者被游牧人或猎人拯救。当他们回来以后，就不再和以前一样了。他们的人生轨迹被一种启蒙所改变。接下来的这一年，卡蒂埃－布列松买了他的第一台徕卡相机。在十年之内，他就成名了。

几何，他现在开始说，来自其所在事物之中，假如你能恰如其分地去看它，你也就能获得它。

他放下对准我的相机，并没有使用它。

我想要问你一些事情，我说，请一定要耐心。

我吗？真没办法。我很没有耐心。

我仍固执地追问，拍下一张照片的瞬间，正如你所称呼的"决定性瞬间"，是不能被计算、被预见，或是被思考的。那么好了，它就很容易失去，不是吗？

当然了，永远。他笑了。

那么，是什么预示了这个决定性的瞬间？

我更愿意谈素描。素描是一种冥想的形式。在素描中，你一道线一道线地添加，一点一点地，但是你始终都不能完全肯定你画的这个整体会变成什么样子。一幅素描是朝向整体的一次总也不能完成的旅行……

好吧，还是让我自己来回答，拍一张照片却完全是相反的。当它到来的时候，你会感觉到一种整体的瞬间，你甚至都不知道它的构成成分是什么！但我想要问的是：这种"感觉"是否超乎你的所有感觉之上，是一种超感，一种第六感——

第三只眼！他插话道。

——或者这就是来自你面前事物的一条讯息？

他咯咯地笑，就好像在民间童话里的野兔那样——然后跳开去找寻什么。他拿着一张复印件回来。

这是我的答案——来自爱因斯坦。

他手抄了一个引语。我开始阅读这些文字。它们来自爱因斯坦给物理学家马克斯·玻恩（Max Born）妻子的一封信，时间是1944年10月，“我有一种要和一切生命之物共生的感觉，对我而言，个体在哪里结束和开始都变得不重要了……”

那就是答案！我说。不过，我还想着一些别的事。我在思考他的笔迹。它们非常大，很容易阅读，开放的、浑圆的、连续的，以及令人吃惊的。

当你透过取景器往外看，他说，无论你看到什么，你看到的都是裸露。

他的笔迹之所以令人吃惊，是因为它是富于母性的，简直不能再富于母性一点了。在某些方面，这位充满男子气概的男人是一个猎人，是世界最为著名的图片社的联合创始人之一，他从德国的战俘营里逃跑三次，是一个特立独行的无政府主义者和佛教徒，但在某些方面，这个男人的心却是一位母亲的心。

看看他的照片是不是这样，我对自己说。看看那张几个戴着圆顶硬礼帽的男人、屠宰场的工人、恋人、醉酒者、逃难的人、妓女、法官、野餐的人、动物以及在每一片大陆上的那些孩子，尤其是孩子。

唯有母亲才会如此冷静，才会不带任何幻想地去爱，这就是我的结论。大概他对决定性瞬间的直觉就好像一个母亲对她后代的直觉一样本能而直接。那么又有谁真正能够分辨这究竟是直觉还是讯息呢？

当然，心、母性或者其他什么东西，还不能解释这一切。这里同样也有训练的因素，持续不断的对眼睛的训练。他给我看一幅画，是他最爱的叔叔路易画的，他是一个职业画家，一战期间在佛兰德斯被杀害，只有25岁。我们还一起欣赏了另外一些他父亲和祖父的画。那是一些他们对自己所处地域展开发掘的地志风景。这是一个家族传

统，一代又一代传下来，他们会仔细地观察枝条，耐心地描绘树叶。就好像刺绣似的，但却由一个男人完成，用铅笔“穿针引线”。

在他19岁时，亨利和立体派大师安德烈·洛特（André Lhote）学习。在那里他学到了角度、分界以及事物倾斜的方式。

你的一些绘画作品，我跟他说，你的一些静物以及巴黎街头的场景，让我想起了阿尔贝托·贾科梅蒂（Alberto Giacometti）。这不是一种影响，甚至不是说你们在作品本身上有什么共同之处。在你们的绘画中，你们共享的是一种挤压的方式，在一张桌子和一把椅子之间的挤压，或者在一面墙和一辆车之间的挤压，当然，不是你们在具体身形上的挤压，而是你们的视野，一会儿溜到另一边，然后又溜到后面——

阿尔贝托！他打断了我。尽管他这一生过得如此糟糕，他这样的一个人会让你领悟到活着是值得的。是的，我们两个都四处溜达……

他捡起相机再次盯着我周遭。这一次他按下了快门。

四处溜达，他说，抓住各种巧合，它们无穷无尽。大概也正是亏了它们，我们才可以瞥到隐藏在内的秩序……今天的世界已经变得难以忍受，它比19世纪更糟。19世纪结束直到大约1955年，我认为，在此之前，还有希望……

他又跳了一下，回到了场边。

我们一起看他刚刚为皮埃尔神父（Abbé Pierre）拍的一张照片。这是一张展现了热情的照片，这个伟大的男人，狂暴且虔诚，替无家可归者抗争，是法国备受爱戴的公共人物。摄影师和神父应该在同样的年纪上。一位被另一位老人拍下的不知疲倦的老人。我想着，假如神父的母亲今天也可以见到皮埃尔，她看到的他，应该就如同这张照片瞬间里的他一样。

终于，我说，我要走了。

他微笑着说，人们总是问我的新项目，我该如何回答他们呢？今晚去做爱，下午去画另外一幅素描。要保持惊奇！

我坐电梯下楼，从他五层楼的公寓离开，我想他可能要画另一幅素描了。

在地铁里，我在车厢里找到一个空座，这里一半以上有人。车厢另一端有一个四十岁出头的男人，他在针对残疾的妻子做一个简短的演讲，他牵着她的手，她则跟着他，闭着眼睛。他说，他们从自己的住处被赶出来，假如向任何机构申请救助，他们就有被分开的危险。

你们不知道，男人对着车厢里面的人说，爱一个残疾的女人是什么感觉——我全心爱她，我爱她就如同你们爱你们的妻子和丈夫。

一些乘客给了他钱。对于每一个人，这个男人都说：“多谢你们的同情（Merci pour votre sensibilité）。”

在那一瞬，面对这个场景，我突然朝向门口望去，期待他就在那儿，带着他的徕卡。这个动作对我而言是突然发生的，没有经过任何深思熟虑。

他曾用他充满母爱关怀的字迹写过：摄影，是一种瞬时的冲动，来自持久的观看，也来自对那一瞬以及它的永恒的捕捉。

1996年

马蒂娜·弗兰克
《一日又一日》的传真序言

［传真：16.43］

1998年3月3日

马蒂娜：

我们为何不从结尾开始谈？故事总是在结尾显现的时候才成为故事。在伊甸园的亚当和夏娃成为故事，是他们被驱逐之后，而非之前。灰姑娘成为故事，则必须要丢掉她的水晶鞋。

你的书——之所以会萦绕人心，是因为在翻阅页面时，这些页码连接就好像在讲一个故事（当然，事实上，你拍的是很多个相互独立的摄影报道）——你的书用8张照片作结尾，拍摄于大西洋之外的爱尔兰西海岸多尼哥的托里岛。

这地方太荒芜了，连棵树都没有。它的极端在于这样一个事实，你在这块土地上已经不能走得太远，而就这一点来说，它有些像欧洲西海岸沿岸的一些地方——比如，赫布里底群岛。土地已到尽头。法国布列塔尼的菲尼斯泰尔，西班牙加利西亚的菲尼斯特雷，它们的字面意思就是地球的尽头。现在，我想要问你一些关于风景的事情。你所能记得的，童年时最初看到的，或最打动你的风景是什么？或者，最让你感到宽慰的地方是哪里？你希望自己埋葬在哪里？

约翰

［传真：11.10］

1998年3月5日

约翰：

我现在在英伦海峡海底隧道里，这可是千真万确的无人境地：仿佛合上眼睛，图片、文字就会浮到表面。

你问我关于风景的事。我最早的记忆是沙漠：耸立着的巨大繁茂的仙人掌、岩石、沙砾、干旱的河床——几乎一切都是单色的，除了偶然遇到的、足以让人惊奇其色彩之浓郁的小花。当时，我们全家因为哥哥的哮喘要在亚利桑那州住上几个月。因为骑在一匹脱缰的奔马上，我对这片地域风景的感知更清晰。假如我掉下来，就会跌落到岩石或多刺的植物上。我迷路了，不知道要去哪儿，成了一匹四处乱撞的奔马的囚徒，它想要摆脱马上的人，想要回到马厩。奇怪的是，记忆里这个可怕的片段总是和我第一次撒谎的记忆连在一起。我去的日校在沙漠的边上，每天下午我们都会在一个大大的木阳台上眺望沙漠，胖胖的舍监会分发给我们图书来打发午休的时光。我要了一本法文书，她看上去相当吃惊，然后问我："你会读法语？""是的。"我骄傲地说。不一会儿，她就发现我把我盯着的那本书拿反了！

我从来没有想过思考被埋葬在哪里的问题。但既然你问我了，我希望被火化，然后找人把骨灰撒在一棵美丽的树下。我赞赏那种循环回归地球的想法——但不是现在！

马蒂娜

［传真：16.47］

1998年3月6日

马蒂娜：

脱缰的马和第一次撒谎——你所说的，这两个岂不是都与跳或者向前飞跃有关？（之后你学会了法语，通常孩子的谎言也多少有些像那——小小的预言，不是吗？）出于某些原因，这两个故事放一起让我想到了你在普希金国家美术馆拍的小女孩，她正阅读一张绘画作品的说明，画中也有一只脱缰的动物！但这不是一种奇闻逸事般的巧合，因为很多很多你的照片都涉及了预言或者飞跃。伊夫里那个正针对你将要拍摄的照片同你开玩笑的老太太，我这里用的是正确的时态，“未来在即”，你能明白我的意思吗？当然，也会有例外。但你照片里通常总会有“飞跃”，是身体上的——比如多尼哥墙头的孩子或者巴黎玩杂耍的人，也是心理上的——比如等待上场跳舞的剧院实习生，或者比如正学习变成智者的祖古（Tulku）。

不是所有的摄影作品都如此。书里有一张你拍的保罗·斯特兰德的肖像。我不知道你也认识他。他是一个像大树一样的男人，不是吗？他的作品用的是一种历史性的语气，你同意吗？有的时候，他的这些照片几乎好像是让水静止的大坝。但你的照片则是向前的。你一直都想要当一个摄影师吗？有没有想过当杂技演员（或类似的？）我不断地回到那个词：预言未来，这是孩子和演员所不断扮演的。

约翰

［传真：11.40］

1998年3月7日

约翰：

不。我从来没有想要成为一个杂技演员，但少年时代的我非常喜欢滑雪，另外，小时候，我还喜欢往水里跳。我的父亲，别的不论，是一位卓越的帆船运动员，作为六米级竞赛帆船的船长参加过两届奥运会。我们会花上差不多整个夏天以及复活节假期的时间出海，可

是，我却从来没克服对大海的恐惧，或者是否也可以这样说，我敬重那些难以预料的“元素”。为这本书所拍摄的最近一些照片，是托里岛附近冲刷着岩石的巨大海浪，它带来的惊吓让我失去了理智；我曾尝试靠近一点儿，但却害怕不期而至的大浪，或者担心滑倒在岩石上摔断腿困在没有人能发现的地方。那时我一直自言自语，这该是多么愚蠢的死亡方式啊！

我的祖父在给我的两个侄子拍照的时候，从奥斯坦德的堤坝上跌落而去世。当你透过镜头取景的时候，这个事儿很容易发生，因为在不到一秒的短短一瞬里，取景框之外的一切都不存在了，为了得到恰到好处的一帧图像，你得持续地前后左右地移动。电影摄影师拍照的时候，总会有人引导和控制，但摄影师却很少会这样。今年我和我祖父去世时的年纪一样。

照片是作为一种替代品而来。我相当害羞，与人谈话总是很艰难；一台相机放在手里就给了我一个职能，一个到某些地方去的理由，但是作为一个见证者而非演员。

一张照片不一定非得是谎言，但它也同样也不是真相。它更像是一种飞逝的、主观的印象。我最喜欢摄影的地方在于，它真的是一个不能被预期的瞬间，一个人必须要持续保持警戒，等待着收获的不期而至。

马蒂娜

另外，我已回到巴黎。

［传真：16.45］

1998年3月7日

马蒂娜：

我们说的是同样的事情。你说："一个人必须要持续保持警戒，等待收获的不期而至。"我则用的是将来时态和预言未来这个词。这在你身上是某种非常独特的东西，对于很多摄影师并非如此。比如，玛可塔·卢斯卡乔娃、爱德华·韦斯顿、萨尔加多、沃克·伊文思。当然，亨利·卡蒂埃－布列松也是不同的。他的"决定性瞬间"是一种选择的瞬间，或者说是被看到的瞬间，仿佛从上天而来，所有的时间都要臣服。但你等待的却是那些在预料之外发生的瞬间。你身上有一些汤姆·索亚（Tom Sawyer）或者哈克（Huck）的气质！看看在科隆狂欢节上拍的照片！看看你这本书的前12张照片——因为把孩子作为主题来谈这个肯定是没问题的——看看卡布尔老太太那张精彩的照片。画面中三个关注着婴儿的女人——那种期待，就像是一种对魔法降临的期待。托里岛上抱着娃娃的女孩是一幅自画像！承认吧。（你是否拍过自拍照？如果有，传真给我。）莉莉·布里克（Lili Brik）准备搞一个恶作剧。精彩的构图显示她已经快要成功了！

一个人是否会随年龄的增长而减少害羞？害羞是一件奇特的事情。和胆怯并不太相同。因为在害羞里还有一种好奇的元素，不是吗？它和勇气相关。这就是个悖论。害羞的那些人也是有冒险精神的人。

马蒂娜·弗兰克
卡尔瓦多省，卡布尔市，**1985**年

恐惧可能永远无法被征服。但却可以用加速的方法解除恐惧（与人们的想象完全相反）。你去航海，去滑雪，我则会在我的摩托车上狂飙。这兴许是神经系统的一种返祖现象。恐惧意味着想要奔跑！怎样让一张照片蕴含着速度其实挺神秘。例如，对我而言，你的那张非常静谧的海鸥停在悬崖上面对托里岛的照片，以及下一张裸体夫妇在海滩上的照片，那都是怎样的速度啊！

说到速度，我们再一次又开始谈论预言和预备。

僧侣这个主题是怎么来的？和你其他任何项目一样，还是比较特别？

约翰

［传真：10.05］

1998年3月8月

约翰：

这恐怕又是另一个巧合：你问我关于小僧侣的照片，那么今天我可能要去拍一个游行示威。我记得，几年前，你曾提到苏珊·梅塞拉斯（Susan Meiselas）对于拉美的反抗运动而言就像一个莎士比亚的信使，现在她又有关于库尔德人项目。我也想要把我自己视作投入到支持游行者的一粒沙。一个人怎么能在呈现苦难时不提宗教呢？如同我们的中世纪，文化得以在修道院里受到保护和传承。他们的生活类似英国的寄宿学校，但不会把竞争重点放在体育运动上。这里条件艰苦、纪律严明，他们穿着“制服”，被教育成精英，但与英国的寄宿学校比起来，这里有着更多的情感授予。僧侣也可以是充满母性的。我妈从小就让我阅读马克·吐温（Mark Twain），同时还有柯南·道尔（Conan Doyle），夏洛克·福尔摩斯和希区柯克至今仍是我的挚爱，他们把我们带回到生命的神秘之中，现实不期而至的一面，不断带领

我们遭遇惊奇，解除我们的防备。我认为，根本上，那就是我为什么从来都不对摄影感到厌倦的原因。

你一直问我各种问题。我可以问一个吗？你快乐吗？

马蒂娜

［传真：15.34］

1998年3月11日

马蒂娜：

我快乐吗？我真的不认为快乐是一种状态，但不快乐是，而快乐则本质上更像是一个瞬间，这个瞬间可以持续几秒钟，一分钟或者一小时、一天，以及一晚，但我不认为它可以持续一周的时间。不快乐总是像一本长篇小说，快乐则更像是一张照片！它和你所说的“惊讶的感觉”紧紧相连。

我认为我人生的下半场要比上半场更快乐一些——会有更多这样的瞬间。大概当它们是少有的，也就会是强烈的。（记忆所施与的诡计如同照片一样多。）我不能肯定，但我有这样的印象，我年轻的时候，快乐的瞬间会被推到与痛苦相交的点上，而现在，它们却像是一个庇护所。

这是因为我自己岁数大了，或者是我们所生活的时代？在黑暗时代（Dark Age），快乐也改变着它的特性。是的，在我们当下这个黑暗的时代。我很高兴，我还能在某些时刻，感到惊奇。比如，你的吉布提的大树！

我想引用（另一种回答你问题的方式）几行阿根廷诗人的诗句——哈！你应该拍一张他的肖像！他住在墨西哥，叫胡安·赫尔曼

（Juan Gelman）

被欺骗的（*The Deluded*）

希望常让我们失望
痛苦却从来不。
那就是为什么有人会认为
已知的痛苦要好过
未知的痛苦。
他们相信希望只是幻觉。
他们因此被痛苦欺骗。

下午下雪了。我会见你肩膀上带着雪花。你在哪儿呢？

约翰

［传真：21.58］

1998年3月14日

约翰：

我在巴塞罗那参加一个由穷人小兄弟联合会举办的展览。很多年前我做过一本讲他们和老年人的关系的书。我的一些照片也被展出

了，同时还有一个主题是“贫困和驱逐”的群展。现场非常超现实——一个宏伟的中世纪宫殿，紧邻一座大教堂，墙上挂着哥特式的圣徒和殉道者的绘画，悲伤的圣母玛利亚雕像，混合在其中的是今日之“殉道者”的照片：穷人、被驱逐者、吸毒者、艾滋病人。我很好奇，公众是否能够从中看到这种讽刺。

巴塞罗那是摄影师的天堂。街道充满活力，你会在老城里迷路，这里没有重建也没有被旅游者毁掉。加泰罗尼亚博物馆的罗马壁画真是令人难以置信，画家都是伟大的肖像画家，比乔托（Giotto）更早，而我们甚至不知道他们的名字。

马蒂娜

［传真：11.20］

1998年3月16日

马蒂娜：

昨天晚上，想着是什么让你拍的照片在视觉上是<u>你的</u>。我有了一点想法。

图10

这幅图对你来说能说明一些问题吗？你能否明白它说的意思？

约翰

［传真：13.56］

1998年3月16日

约翰：

你的素描让我想到一个小心翼翼地沿着小径轻轻走的人——他踮起脚尖，从而不会被看到或听到。

事实上，我总是会担心被踩到脚尖，甚至是夏天。我很少光脚走路或者穿凉鞋，尤其是拍照的时候。“一双好鞋”能让摄影师行动敏捷。

马蒂娜

［传真：16.31］

1998年3月16日

马蒂娜：

这幅图不是想要呈现一个小心翼翼地沿着小径轻轻走的人，尽管它看起来是这样——画得太差了！这图想要表现一只脚穿越界限——打破的界限，也许是吧——穿越某种边界。

在你一张又一张照片中，我就有这种边界的感觉——那是瞬间的边界，比如祖古那张照片，鸽子正巧落在旁边的僧侣头上；那是经验的边界，比如夏加尔（Marc Chagall）的肖像；那是洞察的边界，比如观察姆努什金（Ariane Mnouchkine）如何想象一个仲夏夜之梦；那是大陆的边界，比如多尼哥那几幅照片。所有这些都正在踩着，或者即将就要踩到一个边界线。

另外一边并不相同。是的，我认为就是这句话，可以总结在你这组作品前面所受到的启发。

约翰

［传真：19.14］

1998年3月16日

约翰：

你的文字于我而言激发出很多图景，不过我也不能肯定我们两个想的是否相同。你说："另外一边并不相同。"在什么的另外一边？相机？

相机本身就有一个边界，各种各样的障碍，一个人要不断地打破它，才能接近被摄主体。这样做，你就跨越了界限；这是一种大胆、超越、不逊，以及想要变得不可见的感觉。

只有通过暂时忘记你自己，通过被其他人接受，你才能穿越到另外一边，因此，作为一个摄影师，我同时停留在两个不同的世界，关于我拍照时的感觉，这就是所有我真正能够言说的——其他的则停留在无意识的领域中。

越界（transgression），这是我一直找寻的词语。

马蒂娜

［传真：22.15］

1998年3月16日

马蒂娜：

是的，越界。

它的首要意义是超越合法的界限，这很重要。很多照片中都有一种颠覆的趋势，这也是你和我都欣赏的。（尽管上帝知道，照片在今日全球范围内会在一周里被用上无数次，为的是迎合新世界秩序——当下时刻就是自由市场和新自由主义的世界秩序。）

词语“越界”，还有另外一重意义，站在地理学的角度，即“海浸”。它指的是一个地质层令人不安地重叠在了另一个上面——尤其海洋运动的时候。如此，我们就又回到大地尽头，在菲尼斯泰尔，在分界线，这里提供了栖息之处，从这里，一个人可以潜入未知！

约翰

1998年

编者注释

胡安·赫尔曼的《被欺骗的》（于本书221页引用）取自《过分的柔软：诗选》，编译：琼·林格伦（伯克利：加州大学出版社，1997），167

页。

让·摩尔：一张肖像素描

我与让·摩尔（Jean Mohr）的友谊已有35年了，他曾为我拍了许多照片。一些对我不太熟的人建议我写本自传，对于那些不明白的人很难解释说，为什么与小说家不一样，讲故事的人对写自传不大感兴趣。以及，其实故事已经存在了，就写在那些大笑中，动作手势中，皱纹、外貌、疲惫、微笑、鬼脸以及暴怒中，在让为我拍的无数张照片中，它们现在也不知道已经装满多少个黄色的盒子。当然，很多是在我不知道的情况下拍的，我已习惯了看着让把相机举在他的塌鼻子前，不再去问他在看什么。

几周以前，我决定反过来。你能给我摆个姿势吗？我问他。那我能带着相机吗？当然可以，我回答。

于是让过来为我摆了几个小时的姿势，我试着给他画一幅画。大约五年前，我曾画过他一次，但我已经忘记了那幅画，而且此刻我也不想再去看它。

画室里，我们一起听着音乐（让和他的父亲一样，喜欢马勒、舒伯特、贝尔格），当音乐停下，我们就开始讨论70岁的年纪会是什么感觉，我们记起了一些老友——有些人已经走了，我们历数旧爱。整个过程中，不管是音乐响起，还是谈话或者是沉默，我都在试着阅读这个男人的脸庞，和这个人在一起，我学到了太多东西，也是和这个人一起，我去了很多此前没去过的地方。

我用炭笔在大张的安格尔纸上作画，真人大小。我画了三张，都很糟糕，但是每一张都比它的前一张好一些。最初你能做的就是描绘一张笨拙的面孔地图。我做了三张半这样的“地图”。

最后，他到了该走的时间。坐到司机座上，他举起左手的两个指头，就好像一个飞行员滑行到跑道之前的样子，他说：“很高兴能和你待在一起。”然后开走了。

我回到家，拿起另外一张纸，坐在那儿，将之放到画板上。当然，我无法再去看着让，因为他已经不在这儿了。我开始研究地板上的“地图”，然后试图忘记。

约翰·伯格，让·摩尔素描肖像

当你试着为一个你很熟悉的人画肖像的时候，你必须忘记点什么，再忘记点什么，直到出现了使你感到惊奇的东西。事实上，任何一张鲜活的肖像，其核心都是一种绝对的惊奇，其四周围绕的是一种全然的亲密。我肯定会被误解，但我还是要冒着风险去说：做一幅肖像就好似做爱。

在很多次重新开始之后，画作逐渐显现。在其中，我看到了一只狗和一个男孩，它们都包含在一个与我一样年纪的男人的面孔中。在这里，在他们的表情中，丝毫没有一点儿天真。（假如你追逐的是天真，那你应该聚焦那些成功人士。）这里被天真地误以为是一种天真的，是一种受到惊吓的状态，对于狗和男孩来说，世界总是令人吃惊。常常是震惊，偶尔不可思议，世界就这么持续不断地带来惊奇。让一生所拍摄的照片就是警觉的产物，出自一种惊奇。

我常看到让和狗待在一起，但很少是一个主人的角色。假如他提高声调，吐出简短有力的字词，狗毫无疑问地听命于他。但这很少见。更多的时候，他会和狗一起制造狗的声音，他完全不是一种主人样子或者站直了的状态，而是俯下身子，尽可能地接近地面好像一只动物。他有本书的名字就叫作：《一只狗和他的摄影师》（*A Dog and His Photographer*）。前面提到的狗叫埃米尔，是一只波斯萨路基猎犬。

我还有一些关于让与客人坐在餐桌前共进正式晚餐，或在画室里喝咖啡的记忆，他会毫无征兆地，因为他发现窗外正有只猫，或是陌生人的狗经过——他开始，真的是毫无一点征兆地，兀自学起动物或者鸟的叫声。他的脸一点表情也没有，他的嘴巴一点点噘起，却也不动声色，他那灰蓝色的眼睛聚焦在远方，几乎要到世界的尽头。假如现场有孩子在场，他们会很快喜欢上他并接纳他，但大人们看上去很不自在。

而在他其余的生活中，让却又不是一般地正经。你会感到他和他父亲是一个模子里刻出来的，他父亲是一位受过很高教育的德国学者，因为坚决反对纳粹，在20世纪30年代末离开德国定居瑞士。

我认识让的妈妈，也看过他父亲的部分图书收藏，不过他的父亲在我和让第一次遇到的时候就已经去世了。尽管如此，我还是有一个他父亲的鲜活形象，那大概是因为让非常敬仰他的父亲，我可以看到他那挺直的腰板——只微微有一点驼背，瞥见他蓝色的眼睛朝着光线半闭着，我听到他柔和的嗓音，平静的语调。

我猜想他是六个孩子中最像他父亲的那个，但他生活得比父亲更不稳定。"不稳定"在这个语境中主要指的是时间：他父亲的思考和感受以十年或半个世纪来计算，但让的思考和感受却以分钟或分割的一秒来计算。他们彼此间在历史性上的差异浓缩在让最终决定成为一名摄影师的选择中。

他兴许也会成为一名飞行员。如果我必须要找出一个作家，和让一起出现在一幅两个男人的双重肖像中，这个人应该是安东尼·德·圣-埃克苏佩里（Antoine de Saint-Exupéry ）。（我这样说了，但我不能肯定我和让是否讨论过这个作家，而且我猜想让会对环绕于这个男人四周的神话持怀疑态度。）不管怎样，我认为他们两个都是低调且不走寻常之路的旅者。他们爱人，但更爱距离。

在我居住的阿尔卑斯山小村中的每一个大家庭，家中都放着摩尔拍的照片。有的时候，会有一张装裱好了的放在壁炉上；另外一些则在盒子里，当人们开始追忆的时候就拿出来看。通常情况下，这些照片是他们请求摩尔在婚礼、村庄聚会、舞会时拍下的。

时至今日，几乎村里所有年轻人都有彩色胶卷、相机和录像设备，但当让第一次来访的时候，照片仍然非常罕见，摄影师被视为某种侦察者，或者是暧昧不清的国家间谍。

如果说他们能很快接受让，邀请他拍照（作为交换的是一瓶瓶非法的白兰地），那是因为这个从世界尽头而来的男人，一个黑包总是斜挎在肩膀，带着一点外国口音，对山有一种奇怪的爱（牧羊者比农民会对这种爱更理解）的男人，并不像是一个侦察者，因为他的观察是持续不断的、鲜明且惊讶感十足的，这和村民自己一样，他们都过着一种没有保护的生活，他们不得不观察一切。不久之后，他们还会发现，这个男人拍下来并送给他们的照片也是一种陪伴——就好像那

些他们熟知并会一起哼唱的旋律。这些照片白纸黑字般地，成为一些名字的化身：泰奥菲勒（Théophile）、马里于斯（Marius）、让娜（Jeanne）、凯撒（César）、安吉丽内（Angeline）、玛丽（Marie）、巴西尔（Basil）。

前几天晚上，我梦到了让。我们一起坐在车里，由他开车。作为一个可能会成为飞行员的人，他开得相当果断，非常好。某个时刻，他踩了刹车，我们停在一条荒芜的路上，周围被一座山环绕着。

“我必须要冲照片了（Il faut tirer les photos）。”他说，在法语里“tirer les photos”的意思是冲洗照片，但字面上的意思也可以是拽出照片。我们打开车门，他已经迈出去了，从引擎罩下面拽出三张大照片，上面覆盖着保护纸。三张照片都是矩形的，其中有一张是细长的。一看到它们，我就发现，长的那张和挡风玻璃有着同样的尺寸，另外两张则与汽车窗的尺寸相合。

我缓慢地把上面覆盖的保护纸小心掀开。三幅风景呈现在眼前。我真的无法形容它们，只能说，它们非常美，虽然照片是黑白的，但我知道当太阳落山之时它们会改变颜色——和白色的山雪改变颜色的方式一样，每一张照片，都能看到似乎有些什么若隐若现地藏在大地的雪檐下面，就好像有人躲在屋檐下。

我把三张照片固定在前挡风玻璃和两扇玻璃上。如我所预见，相当契合。我们关上门，然后让继续开车。他和刚才一样开得相当果断。我不知道他是不看路在开，还是借助了某种千里眼一般的预知能力。但我被一种相当踏实和信任的感觉充满了。然后我就醒来了。

即便在他的同行中间，让也算是一个游历广泛的摄影师，他已经去过分布在五大洲的很多国家，很多世界的角落。但每一次游历都首先不是为了拍照，而是为了认知。只是他的照片从来不会表现出他的搜寻状态，而更像是他刚好经过那里似的。他的照片中有一种非常特别的随意和放松。一种无动于衷，却又是带有关怀感的无动于衷。而这恰恰就是人们为什么会相信他的照片有一种特别的真诚。

我和让两人都相当欣赏尤金·史密斯。不过，史密斯在开始从事新闻报道的时候，已经有意识地找寻他所要找寻的对象，用了各种方法，他一直在找寻同样的事情——一种圣母怜子图的意向。爱德华·韦斯顿找寻和谐的显现；沃克·伊文思找寻忍耐的品质。让，我相信，他什么也不找寻。他发现的是他碰巧遇到的对象。而且常有的事儿是那些人还正在看着他！

这种随意却绝对不是一种冷漠，这是面对惊奇保持开放态度的一个简单的先决条件。从道理上，应该没什么能使让·摩尔感到吃惊——他已经看到和观察到太多的东西，但在具体情况中，却是几乎所有他注意到的都会让他感到吃惊，因为在那瞬间或以那种势不可当的方式，它们是独一无二的。

至此，我们就见识到了最棒的旅行者其故事里的秘密：那是在熟悉与异国情调之间、平庸与不可知之间、常规与天命之间的窃窃私语。让的故事从来不消费任何事和任何人的苦难，它们从来不做审判：虽然它们总是能让心滴血，却从来不夸大。

我这显然是在总结一个人一生的工作。让的图片库里有五十多万张照片，我要做的是，尝试诠释那些使之清楚无误地成为让的照片的品质。我不是说，如果看到其中的任何一张照片，我就会立刻辨认出这是他的。但如果我能看其中的十几张，我认为我会立即说：让！因为我会辨认出它们那种特别的惊奇感，自发的惊奇，绝不是那种刻意为之。

让成为一个摄影师的方式也许有助于对此做一些解释。如同卡蒂埃－布列松，如同萨尔加多，让自然而然地成了一个摄影师。但他一开始并没有打算花上他一生的时间带着相机拍照。

他在日内瓦大学学习经济学，幻想成为一名画家。1949年，他志愿报名，作为国际红十字会的代表，前往约旦河西岸帮助巴勒斯坦难民。[30年后，他与爱德华·萨义德（Edward Said）合作，用一整本书来撰写巴勒斯坦的斗争以及悲剧。]在完成红十字会工作的同时，他偶然有机会买了一台东德产的相机。只是为了当成礼物送给他的一个兄弟。然后，很意外的是，他开始自己用它拍照了。他拍照的最初目的是让自己不要忘记那些出乎意料的以及矛盾的细节——常常是痛苦

的，有时是绝望的，偶尔闪烁着微弱的光芒——他借此关注着那些他目睹的生命。

1951年，他返回欧洲，随后定居在巴黎开始学画。他把在巴勒斯坦拍的照片给画画的朋友看，他们告诉他，这些照片太让人吃惊了！

他决定试着拍些肖像。不过，最开始的时候，在拿出相机之前，他总会坐下来先画画，来者都会有点儿困惑。他们瞄到画，然后问他：你究竟在干什么？你应该是一个摄影师，难道不是吗？

后来，让的眼睛慢慢适应了黑白、对瞬间的切割和暗房。始终观察四周的习惯以及习惯性的警觉也逐渐养成了。于是，一个技艺精湛的家伙就这么诞生了。

1955年，为了赚钱，他同几个朋友合作，大伙儿有一个拍摄城郊的航空俯瞰照片的想法，他们希望可以把这些照片卖给与被拍摄的土地有关的农民和土地所有者们。照片都是黑白的，然后由他女朋友上色。让乘坐一架单翼机，在相当局促的条件下迅速地工作。但这个生意却从来没有真正运转起来过，钱也很快花完了。让没有从他这份工作中拿到钱，但他得到了一台放大机和两台徕卡相机。这就是他职业摄影师生涯的开始。

接着他为位于日内瓦的几个不同的联合国机构工作——尤其是世界卫生组织和联合国难民署。他的工作是为正在进行的国际项目和计划拍照。他不是媒体或者战地摄影师，不过他的照片却经常被联合国提供给报纸来使用。

这种特别的自由职业身份——持续了二十多年的时间——让他得以用自己的方式工作。他不断地前往遥远地带工作，他的旅行开支也都有人支付。更进一步来讲，完成这一使命的过程中，他不用像大多数媒体摄影师那样，不得不在时间的压力下工作，他的行程相对没有那么匆忙。

最终的结果是，除了完成报道任务以外，他还为自己拍下了成千上万的照片。这些照片是无目的的——给人的感觉是，它们的拍摄不是为了证明或展示一个先验的观念，而是对那些让他感到吃惊和惊奇的瞬间的一种即刻的、偶然的、特立独行的和个人化的记录。

让的作品和发生了什么事紧密相关，但同时却也展示着一种“在别处”的感觉。即使被摄主体对于观者来说是熟悉的，照片也仍然传达着一种惊奇。尤其是他的照片因拒绝形式上的花招更显得令人瞩目。

归根结底，它们的惊奇感来源于它们的观察特质：伴随经验丰富、无畏的旅者身边的，是个男孩和一只狗警觉的观察。

与让的相处——就如与大多数真正的艺术家相处一样——是处于谦和与骄傲之间的一种复杂关系。或者也许比我想的更简单一些。他只会对谦逊的人表现出谦逊来，至于那些骄傲自大者，他的表现简直可以用顽固难缠来形容。尽管如此，我和他的共同点是，我们两人都有一种分寸感。这有助于解释我们何以能够合作这么多年，以及为什么我们合作的成果如此之多。但我没他那么谦逊，我会说，我们合作的三本书：《幸运的人》（*A Fortunate Man*）、《第七人》（*The Seventh Man*）和《另一种讲述的方式》，构成了一种范例，一种基于书的形态，探讨文字与图片的关联的范例，我们已经极大地延展了它们之间叙事对话的可能。

在我们之前，沃克·伊文思和詹姆斯·阿吉已经在他们的杰出著作《现在让我们赞美名人》中取得了成功。我们的这种延展到底在哪里结束，这还有待他人去判断，但我们的讨论涉及了更广泛的地域，并且已经对世界各地摄影师和作家做书的方式产生了一定的影响。

我们都懂得拿捏分寸。我自己的这种感觉从何而来，我不知道。兴许让知道。它也许来自一个不断不断矫正夸张的过程——开始一个项目或者一种观察，我总是如此。如此过程经常是在鲁莽之后开始。

让的分寸感有些不同。他对生活持有的态度——也许来自他的父亲——是古典的。他非常明白过分的危险。但潜藏于他的内心的，却是狗和男孩。大概正是这种矛盾才让我喜欢他。总之，矛盾的痛苦孕育了他的恬淡寡欲，而又是这种恬淡寡欲，让他产生了他的分寸感。

为了让页面流动起来，我们需要分享这种分寸感。一本书要有两条腿才能前进，一个是照片，一个是文字。它们彼此都必须去适应另一个的步伐节奏，都必须防止重复另一个已经做的事。但太常见的

是，随便看看那些照片和文字一起使用时的页面流动，都只是一种同义反复罢了，是乏味的重复，同样的事说两遍，一次是文字，一次是图像。

为了避免这样的效果，为了跟上故事的步伐一起行走，分寸感是至关重要的。站在另外一个层面上，大概维护一种持久存续（持久相伴而行？）的友谊也是如此。

世界之尽头（The Edge of the World）（参见编者注释），我想要试着说明的是，为什么这样一个地域，这样一种“在别处”，会内在于让的视域和他毕生的创作。也许我可以换一个方式来讲明：让一直站在异国的土壤之上，或者说，让一直是一个陌生人。但就像所有的游牧民族一样，他知道客人如何表现，主人如何接受。这是一个悖论，正是在“世界之尽头”，他才像在自己的家中一样自在，他同时又是主人又是客人。正是在这里，我很荣幸，也幸运地获得了他给我的友谊。

1999年

编者注释

“世界之尽头”是当地人对日内瓦附近的群山的称呼。1996年，摩尔在这里从一次大手术中康复。

一出与这座星球同样大的悲剧
与塞巴斯蒂奥·萨尔加多的对话

塞巴斯蒂奥·萨尔加多（Sebastião Salgado）。国籍：巴西。他的外貌暗示出，倘若出生在另一个世纪，他兴许会是一个航海者，一个探险家。当下的职业：摄影师。他曾是一名经济学家，有一天，他问自己，是不是照片就不能像统计资料一样或更多地揭示现实。

约翰·伯格。国籍：英国。职业：作家。曾接受成为一名画家的训练。我试着将我看见的东西转换成文字。

我们两个在我家厨房里见面，讨论萨尔加多最近出版的一本书《移民》（*Migrations*）。他四处旅行6年，探访了43个国家。他去的每一个地方，都有正寻找着安身立命之所、养家糊口之地的迁徙之人。在那6年的时间里，这位经济学家——他现在已经是一名摄影师了——拍摄了全球化的面庞。

谈话结束之后，我们出去散步，一位从当地一座山上下来的登山家注意到萨尔加多带着一台相机。“是否需要我给你们拍一张照片？”他询问我们。

以下就是来自这次谈话的一些未经修订的片段。

*

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

有的时候，我每天会看到一万个人死去。目睹一万人的死亡是艰难的。实在太难了，太难去目睹一万人的死亡，而这一万人的死亡不是由饥饿造成的，他们身体健康，他们濒临死亡是因为我们没什么办法能拯救他们。

今日许多地方都发生着这样的事，我问自己一个问题，是不是在工厂里电视机的产量数目，汽车的产量数目，银行获取利润的数目，与这一刻如此走向死亡的人的数目之间，没有关联性……这个故事，这本书，这些照片是一个全球化的图景，这些人是“被”全球化的人民。

约翰·伯格：

全球化意味着很多。在一个层面上，它谈论的是贸易，自16世纪就有货物交换，现在则是不断增加的全球之间的信息和观念的交换。但同时，全球化也是一种世界观，是关于人和为什么人生活在世界上的一个观念。

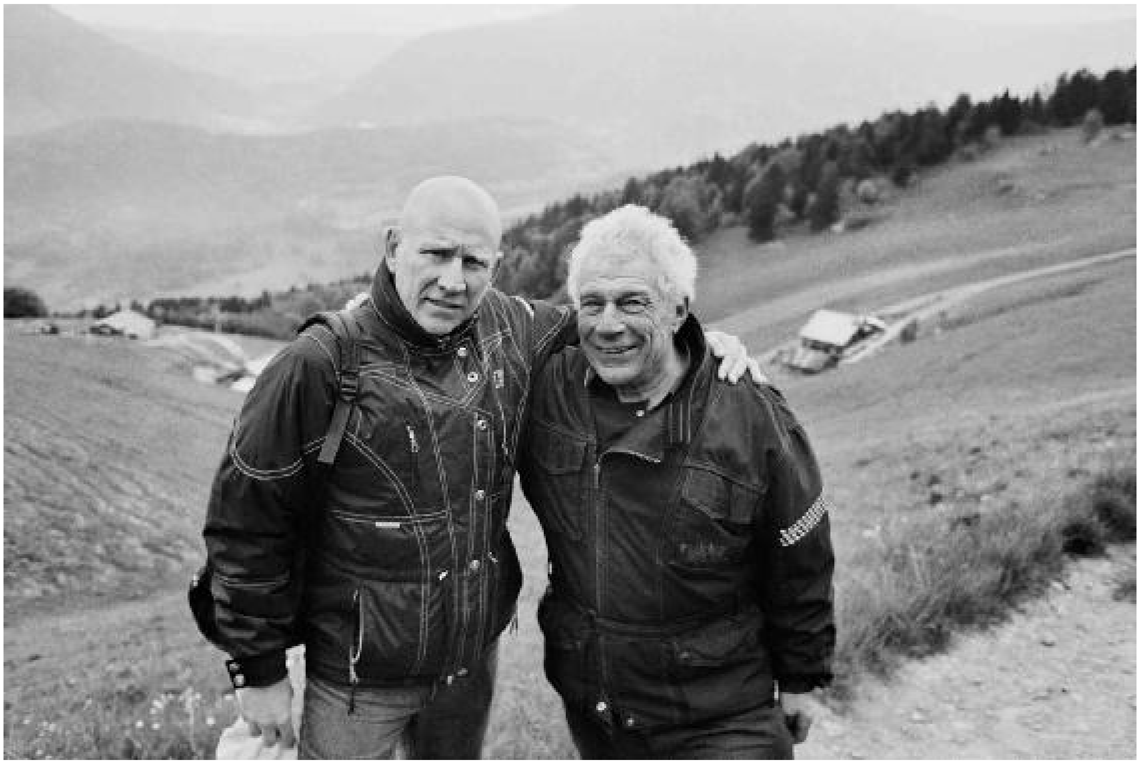
全球每五个人中只有一个可以从这个系统中获利，而剩下的四个则在这种新的不必要的贫穷中经受着不同程度的苦难。

我们现在所称之的全球化的经济系统——它的狂热、它的偏执之一就是声称这里没有任何可替代的方案，它总带着一种偏执，而这是一个谎言。这完全不对，这样说没有考虑整个人类的历史进程。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

在非洲出现的现象是，难民越来越多，也有越来越多的国家分崩离析，它们都和这种新形态之下的经济系统有关。人们获得的，与他们的生产，他们生产出来的货物相悖。产品的价格不是在象牙海岸、利比里亚和巴西制定出来的，而是在伦敦、纽约，被交易公司制定出来的，他们才不会去考虑这些人群生活的需要。那么发生了什么？对

于这样一群人，蛋糕不断在缩小，而他们的人口规模却在不断扩大。这个经济问题存在于所有这些故事之开端。

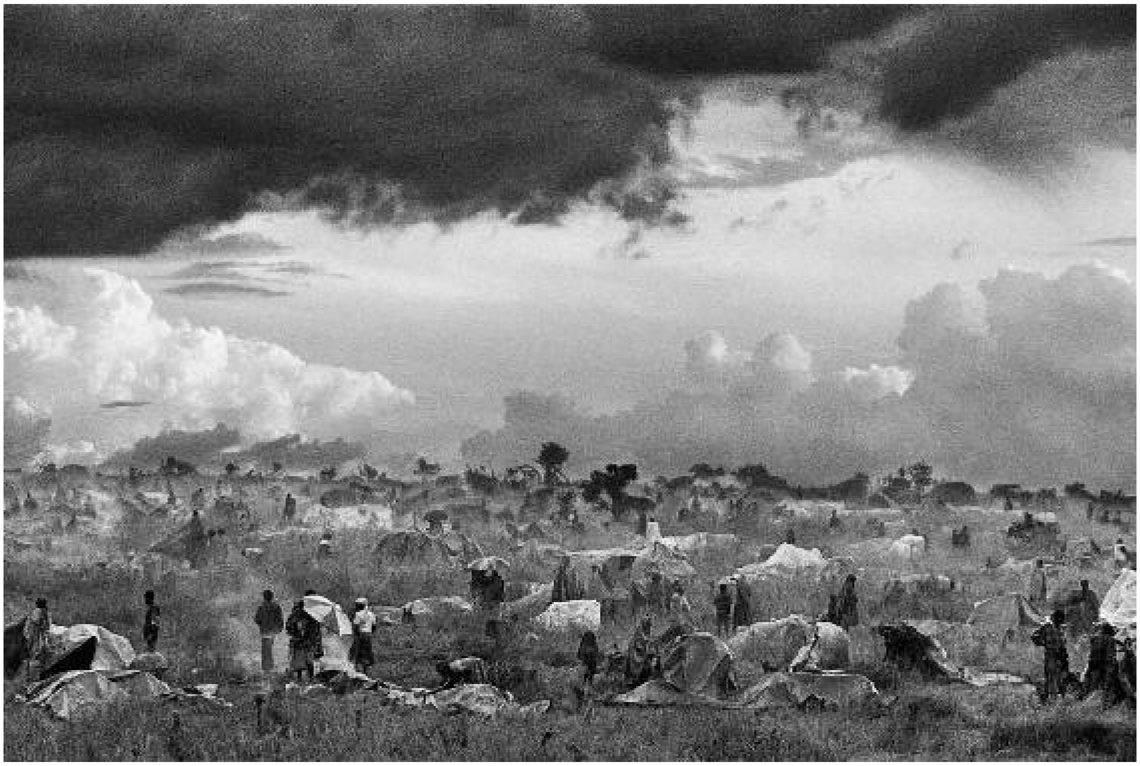


塞巴斯蒂奥·萨尔加多和约翰·伯格

我很早就认识这些来自卢旺达的人。1971年，我作为一名经济学家，第一次去了卢旺达。我在当地茶园工作，茶园是一种非常平衡的生活方式。卢旺达不是一个发达国家，却也不是一个贫穷的国家，而是一个发展中国家。但当我最近返回这个种植园的时候，却发现所有的一切都被烧毁了，所有人的努力都已消失殆尽。人们露宿街头，濒临死亡。直至那时，在我拍这些照片的那些日子，我还都非常肯定，所谓的进化是正面的。但这之后，我开始问我自己：什么是进化？进化可以冲着任何事物，可以是任何方向，我们也有可能朝相反的方向进化，走向死亡，走向终点，走向最为残忍的结局，而我们却也在适应这样的方向。

约翰·伯格：

在所有这些照片中，人们会在你的视觉中以一种奇怪的方式体会到单词“是”，但这不是你对你之所见的一种认可，你说“是”，是因为它存在。你当然希望这些“是”能激发那些看到这些照片的人说“不”，但说出这个“不”只能在这个人说出“我必须要与之共存”之后才能发生。想要与这样的世界共存首先就要参与其中，反之，不想要与这样的世界共存就会呈现一种漠不关心，一种掉头离开的态度。



塞巴斯蒂奥·萨尔加多，为图西和图图族难民搭建贝纳可难民营的第一天 坦桑尼亚，1994年

希望的关键点在于，希望在极度黑暗的瞬间出现，好像黑暗中的一束火苗，它不像是一种信心和一个承诺。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

正如你说的，对我来说这里有很多希望。我所拍摄的所有移民都曾生活得非常稳定。但他们现在却在痛苦地迁徙着，他们拥有的只是薄薄一片的希望。带着这点希望，他们尝试在生活中获得另一种稳定。

如果一个人看过这些照片之后只感受到怜悯的话，我会认为自己彻底失败了。因为我想要人们了解的是，我们可以有一种解决方案。在我拍摄的对象中，很少有人对他们当下所处的状态负有责任。大部

分人并不理解，为什么他们和成百上千的其他人走上了迁徙的路。他们失去了家园，甚至连最后一块砖瓦也没有留下，他们的家园被轰炸、被点燃、被摧毁。他们走在逃亡的路上，却不知道原因为何。他们自己不是他们在这儿的原因，原因是另外的事情。对于这些另外的事情，我们必须要做出选择。

约翰·伯格：

假如你把这本书里所有瞬间的拍摄时间加起来……

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

大概有一秒钟！对我来说这就是这类摄影的神奇之处，因为就在这一秒钟，我相信你可以非常好地理解在当下这个星球上正在发生什么。

约翰·伯格：

这张照片是？

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

照片里的男人是一位教师，他是完全、完全地绝望，这里没有一个人能够理解他。只有他社区的同胞们才能够理解他们失去的是什么。

约翰·伯格：

这让我想起法国哲学家西蒙娜·薇依（Simone Weil）在她40岁时候写下的一些文字，我想可以作为你说的话一种总结："图像给被折磨的人提供的服务只有两个，一是找到能表达他们痛苦之真相的故事，二是找到能与之产生共鸣的话语，它们穿透外在环境坚硬的外表，直达那常常无法被听到的呼喊——为什么我总是一直被伤害？"

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

我们说了太多的统计数字，我们从不谈论真实的感受。一年以前去科索沃，这句话一直提醒着我。在这次战争中，我们获得了不少统计信息，投放到科索沃轰炸这一地区的炸弹数量、袭击塞尔维亚的飞行员的数字……但没有人去谈论真实的人，关于那些居住其中的人所承受的痛苦。

从科索沃的边境穿越至阿尔巴尼亚，难民希望得到人们张开双臂的迎接，带他们到他们的国家，带他们去法国、德国、美国。但他们完全错了，没有人等待着他们。我们发动巨大的战争，以他们的名义花费数十亿美元，却没有给他们带来任何帮助。

约翰·伯格：

假如我们接受了这些照片中正在发生的事，我们就得和悲剧面对面。而面对这场悲剧，人们能做的是不得不接受它，然后大声呼喊着反对它。虽然这将不会带来任何改变。人们常常朝向天空大声呼喊。天空在很多你的照片中相当重要。已经失去了任何悲剧感的旁观者，在看到天空时也许会说："哈，多么精彩的设定，美丽的布局，如此精心选择的瞬间。"但这不是一个美学上的问题。天空是在这种现状下唯一可以祈求的。谁会在天上聆听他们？大概是上帝，大概是死去的人，大概是历史。

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

他们生活在他们的生活中，生活在如同这座星球一样大的悲剧中。

人们来到你面前，来到你的镜头前，就好像是走到了麦克风前面讲话似的。你因此承担了很大责任，必须去讲述他们的故事，这意味着你必须要展示他们的照片。我不想给看照片的人造成内心有愧，因为大多数看着他们的人都有自己合适的居所，有工作，也有健康。他们拥有这些东西没什么错。我们需要指出的是，整个星球都有这样的事情发生。

约翰·伯格：

孩子的那些肖像是怎么出来的？

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

我曾在莫桑比克的一个难民营工作，那里是为流离失所的人们而建的一个大难民营。因为莫桑比克有大概35万孩童失去了家庭，营地里有大量的孩子。孩子在拍照的时候相当闹腾，但这就是孩子被拍照时候的状态，很自然也很正常。我想了一个主意，我说："孩子们，我要给你们每一个人拍一张照片，然后你们要回归自然状态，让我工作。"

当这些孩子从他们的群体中走出来，坐在我的镜头之前的瞬间，他们成为了一些个体。一个一个的个体。他们是无辜的、纯净的，但从他们的眼睛里面，也许可以看到他们经历了，或者他们经历着怎样的生活。

约翰·伯格：

他们站在那里，显示着他们自己的存在："我，我在这里，这就是我。"

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

"我存在。"

约翰·伯格：

还有些别的事情正发生着，不是吗？他们在看着相机，他们知道他们是在看着世界。他们同时对世界提出了一个问题："你们是什么？你们在此之外？"或者："还有其他什么是在此之外吗？"

紧跟着他们的问题，我们也许可以问自己三个问题。

1.我们感知和反馈世界的优先地位，是否是可改变的？

2.那些孩子，真确的希望的幽灵，从五大洲看着我们——体现了谁的希望？

3.谁最需要谁，是他们需要我们，还是，我们需要他们？

塞巴斯蒂奥·萨尔加多：

拍电影大概是错误的方式，做成海报展示可能也不正确。我真诚想知道究竟什么是正确的？因为，假如，这是正确的，我相信我必须马上要着手去做这件事。我相信我们有责任针对我们当下的生活激起讨论，引发争论，提出问题。一个每个人都应该参与的争论，一个每个人对它都有责任的争论。如果我们想要作为一种生物继续存活的话，我们就必须要找到一个向前走的正确方向，我们必须要选择另一个方式，因为我在这些照片中看到的不是一种正当的方式。这不是我们选择的道路中正确的一条。

2001年

接纳
莫伊拉·佩拉尔塔：《近乎无形》

要了解一个人你必须要被那个人所知。人与人之间的关系不是单边的，就像不存在单向度的知识一样。莫伊拉·佩拉尔塔（Moyra Peralta）了解她所拍摄的那些人。我们，这些看照片的人，则正见证着一种交换。我们用眼睛“偷听”两个或更多正在交谈的声音。这些声音允许我们在这里，它们还建议我们——像在自己家一样放松。这令人惊奇，甚至有点令人不安，因为这是一些无家可归之人的照片。

照片都是特写，但这不是就摄影意义来说的，是就人类的感知而言的。这些人，这些照片里男人和女人，他们在日常生活中通常是被忽视的，被擦肩而过的，就好像他们并没有在那儿似的，他们是无形的。当我们在街头见到他们其中一个，都会想要挪开视线。在一些城市里，在所谓的法律和规定的管辖之下，无家可归者被禁止出现在城市几乎大多数地方。翻阅《近乎无形》（*Nearly Invisible*）这本书，我们与那些被驱逐者的特写相遇，他们遭受着如此对待，好像理应就是不应该被看见的人。

几年前，我正在撰写一篇关于无家可归者的故事，其中写到一位60岁的男人和他的狗谈起他们被驱逐的原因：出于让社会中其他人看不到他们的需要。

> 我们正被从地球上抹去，我们不再是地球的脸，我们很久以前就把脸弄丢了，我们是地球的屁股。因为，国王呀，我们是他们的错误。错误比敌人更让人憎恨。错误并不像敌人那样还会投降。没有一种作为失败而存在的错误。错误要么存在，要么不存在。如果它们真要存在，就必须被掩盖起来，必须变得无形才可以。国王呀，我们就是他们的错误。

这本书记录的贫穷是一种此前从未存在过的新贫穷。在寒冷的夜晚奄奄一息，忍受饥肠辘辘的痛苦，喝一大堆酒来麻醉自己——无论形态怎样不同，这贫穷的痛苦还是一样的。不过，要关注的是这一贫穷出现的语境，正是它造成了这些相关的痛苦。

莫伊拉·佩拉尔塔，“下面的真实”/《近乎无形》（2001年）一书中的照片

20世纪中期以前，就世界范围而言，贫穷还是与短缺相关；而今天，新的贫穷则与过剩和不断增长的消费主义相关。五分之四的世界人口一年比一年贫穷，贫富之间的差距比其他任何历史时期都要大。有了这种语境作为对照，这本书里所拍摄的被边缘化的男人和女人的特写，表征的对象就成了全球的大多数人口。人们一旦跌落到，或者是生于这种新的贫困之中，就会陷入无底深渊。

为什么？因为基于自由市场、追逐不断增长的利润（要不然，系统就会崩塌）的新经济秩序被一群国际精英维护、执掌和操控着，他们有着无穷无尽能量（直至他们自己燃烧殆尽），却根本没有未来眼光。他们活一个小时算一个小时，活一天算一天。他们最长远的未来计划——总是暂定的——可能也就五年。

我们已进入了一种野蛮的状态，大概就此而言，它和所有的野蛮都一样，关注的只是短期，只是当即的获得（或者丧失），只是此时此地的眼前利益。（从来不会考虑到一丁点儿世世代代的问题。）没有其他，也没有更多，会比“当即”更重要。

无家可归者已经出局，他们被迫在街头挣生活，因为整个世界经济——带着它不可逾越的生产力和掌控力——此刻已被市场所有者所操控，他们站在时效的角度计算（以及算计）一个赤贫者：这个赤贫者则绝望地问着她或他自己：我怎么才能活到后天？

这种残忍和荒谬的悖论是值得我们深思的。

回到莫伊拉·佩拉尔塔的照片，她拍了十多年，其中一些还是她熟悉的人。他们任何一个人都不能被简化成一种论据——即便是那种热情的论据——来反对新的世界经济秩序。每一个她拍的人都是独一无二的，每一个都有他或者她自己的世界，是他们在每个小时之中挣扎着所保留的世界。

这些特写照片对立于统计数据；摄影师对她拍摄对象的爱对立于慈善事业，这里有着比慷慨更为深刻的冲动，其中首先就是接纳。“接纳”这个词像是什么也没声明，而且听起来很贫弱。但或许情况就应该如此。

在我看来，没有哪个人对“接纳”的理解程度，有哲学家西蒙娜·薇依理解的一半那么多。她的文字大概只有在人类分化达到让人不可忍受的峰值的20世纪才可能被写就。

> 真相与苦难之间有天然的联系，因为它们都是被消音的哀求者，无言地站在我们面前注定遭受责难。
>
> 正如一个被指控从地里偷了一根胡萝卜的流浪汉，一名法官舒服地坐在他面前，保持着优雅，不断发问、评论、旁征博引，而这个被告，却说不出一句话，由此可见，当真相站在聪慧面前，后者是在对观点做优雅地操控。

> 爱一个人的邻居就是能去发问这个问题：你的痛苦是什么？不要把苦难理解为一个统计数据，一个社会分类的样本——贴着“底层”标签，而是将它理解为一些发生在完全可以与我们相比的人身上的事，他们在某一天被贴上及标记出和别人不一样的苦难记号。了解这个，你就足以——但不可或缺——带着接纳与关注去看这个人。（见编者注释）

跟着莫伊拉·佩拉尔塔的例子，让我们带着关注的心去看这些特写。他们将会让我们感到吃惊，用他们的坚韧、智慧、不屈以及绝望。

2001年

<u>编者注释</u>

第一段引语来自“人的个性”（Human Personality）收录在《西蒙娜·薇依选集》（*Simone Weil： An Anthology*）（伦敦：维拉戈，1986）；第二

段引语来自“关于正确运用学校学习，旨在爱上帝的一些思考”（*Reflections on the Right Use of School Studies with a View to the Love of God*），收录在西蒙娜·薇依的《等候上帝》（*Waiting on God*）（伦敦：方坦纳，1983）。

致敬卡蒂埃—布列松

在法国每一个铁路交叉口，都有那么一个告示，布告牌子上写着："注意！一列火车背后可能藏着另一列火车。"卡蒂埃-布列松，无论他拍什么事件，都能看到第二辆火车，并总是能将之收入自己的画面。我不认为他在刻意这样做，那是来到他面前的礼物，他深感这个礼物应该不断地被传递下去。他拍那些被视而不见的对象，但当它们出现在他的照片里时，却又不只是可见而已。

昨天，他自己也踏上了第二列火车。在95岁的年纪，他身手敏捷地跳上了火车。他加入了那些他的灵感启发者的行列。6年前，他曾写过一些关于这些启发者的文字："这个世界被追逐利益的重负压垮，贪婪的权势和高科技的魅惑，全球化和新形态的奴役入侵其中——在这所有之上，唯友谊与爱长存。"这一段文字他手写而成，他的坦诚开放就像一只没有快门的镜头似的。

差劲！现在我听到了他的言语。看我的素描，里面没有第二列火车！

所以，我又去看了看他一些素描的复制品。它们竟已变了，虽然离他去世还不过24小时的时间，他素描中的暂时性就消失了，它们成为了终极作品。他晚年总是说，摄影不再像素描那样让他感兴趣了。素描，或者说，他画的素描，与视觉感知很少相关，那里更多的是触觉，触摸事物的能量和实体，触摸生命之谜而不去考虑永恒或第二列火车的来临。素描是一种私人行为。卡蒂埃-布列松返回了素描，但他却非常清楚，这是一个将看到第二列火车的和没有看到的人团结在一起的行为。

好多了，他说。

他的墓志铭？好，就这张1963年他在墨西哥拍的照片吧：荒芜的街道中，一个小女孩拿着一张用达盖尔法制作出的肖像，照片中是一

位美丽安详的女性，照片装裱好了，几乎和孩子一样大。她们很快就要消失在高高的木栅栏后了。这是可见性的最后一秒，却不是这女人的安详，或是这孩子的渴望的最后一秒。

2004年

在此地彼时之间

马克·特里维耶

我的儿子伊夫13岁时画了一张时钟的画。这座钟于19世纪末在美国康涅狄格州的安索尼亚生产。时钟制造商——商标上注明了，打开盖子上弦的时候就会看到——专门为“船厂、蒸汽船、机车和住宅制作钟表”。盖子的玻璃门上刻着古老的蜂巢图画，蜜蜂在四周飞舞。蜂巢源自希腊一个传统符号象征，代表着时间的自然流逝。贝弗莉从她父亲豪·班克罗夫特（Howe Bancroft）那里继承了这座钟表。

豪1985年去世，我为他写下下面这样几行字：

我了解了你

通过我的无知

还有它那

小心地

被你用格言填补的空间

我了解了你

通过你沉默中的半笑不笑

还有那

骄傲的

被你用打了补丁的袖口遮掩的空间

我了解了你，通过死亡之前的那一刻

还有那

关于上帝的

你在悔恨的言语中发现的空间

我了解了你

通过你的女儿

还有那

字词的空间

在此地与彼时之间

钟表就放在我家厨房高高烟囱的壁炉台上，我得把手举过头顶，站在炉子旁边踮起脚尖才能勉强拿到它。每隔两天半，每60小时，它都需要上弦。过去还能报时，但如今它的机械装置已经坏掉了。不过，只要黄铜钟摆调整得当，它还可以走得非常准确。

有时我也会忘记上弦。一旦它停下来，厨房——这个我们生活的大部分时间所在的空间——就会被一种让人不习惯的安静所笼罩，继而引起我的注意，于是我踮起脚尖，打开盖子，找到放在壁炉台时钟右边的钥匙再一次给钟点上弦，之后，我会用手指轻轻拨动钟摆朝向左边（从来不会是右边），嘀嗒的声音重新响起。此刻我总会有那么一种感觉，仿佛这个厨房刚刚在静默中屏息，而现在则再度正常地呼吸起来。

一个房间需要提示人类时间的流逝，否则就很可能变得了无生气。或更准确地说，它的沉默有变得了无生气的风险。我从高过自己

头顶的地方把钟表拿下来的仪式，就好像把一碗水放在地板上给静默饮用。干渴的沉默会毁灭一切。

一天，我心不在焉地上弦，结果发生了意外。钟表翻倒，从我的两臂之间跌落。我原本有机会接住的，但它还是摔到了沥青砖地板上。之所以是沥青砖是因为在烟囱四周铺木地板有点危险。

钟表合页摔坏，门掉了下来，机械装置也坏掉，所以我不得不把它送到修表匠那里去修理。我知道隔壁村子有一家。

这是一间漆黑的店铺，一个老妇人在柜台后面择菜，柜台里放着几枚样式非常有限的订婚戒指，几条带着十字架的银项链，一些石英钟。柜台尽头是一扇门，通往修表匠已经荒废的工作间。我看到工作台上放着些微小却也相当细致的工具，此外还有几只目镜。

我弟弟会给您看一看，老妇人说，我丈夫已经不能干了，他的眼睛什么也看不到了——这是一个毁眼睛的生意。你一个月以后来取。

我提出建议，我是不是可以几天后来电问一下是否能修好？

我们从不接电话，她回答我，不会忘记的，一个月之后再来吧。

厨房因为时钟的缺席而改变了。（我们还能用煤气炉上的电子表来看时间。）厨房的呼吸不再那么深沉，尽管它也活了下来。这个冬天过得很艰难，整日地，每一日，那些雀鸟——蓝色的山雀和知更鸟——啄食着窗台上的葵花籽。一种叽叽咕咕的鸟类的时间，比我们的时间要快得多。

当我再次来到修表匠的村子时，简直不敢相信自己的眼睛。商店已经没有了！没有商店的标牌，没有商店的橱窗，没有订婚戒指。房子每一扇窗都是关着的。我按动门铃，门那一边是全然的沉默。

跑到邻家药房商店去问，药剂师，一位很精干，穿着白色外套的男人告诉我，修表匠全家一周之前搬走了，一辆货车把所有东西都运走了。

去哪儿了？

他不知道。

你可以去问问那个助产士，他建议我。因为那是她侄女，她可能会知道，但另一方面，她也可能假装什么都不知道。

我感到内心渐渐想要放弃，有点儿像是不能再告知时间的那些钟表表盘上的表情。

马克（Marc Trivier），你的照片告诉我们，一个没有被照片拍下的世界就好像一个没有时间的屋子！它们告诉我们，相机和钟表在某种程度上是互补的。

当然，从诞生之时起，摄影就激发了对时间的沉思。怀旧情绪萦绕在每一张照片里。时间停在了它的轨道上。决定性瞬间。事物留下的痕迹。照片定胜负。这样的观念已经被充分思考和讨论了。

但我认为，你提出的——或倒不如说是你那并无任何篡改的黑白照片所提出的——是一些不同的观点。摄影与经验主义共同成长，两者都是唯物主义的、世俗主义的，以及实用主义的。但与之不同的是，你从一个形而上学的角度来论说。你其实也不是真正在论说，而是渗透到一个形而上学的问题里。

你关注的不是瞬间，而是过去和未来。你问了一个奇怪的问题：假如（或者一旦）过去和未来都停止会发生什么？这是否会改变当下，假如会，那将是怎样的？

罗兰·巴特曾深刻地描写了照片和死亡之间的默许，它们都中断了时间，都会造成“致命一击”。但你提出的问题却关于别的什么。假如过去和未来都停止，假如当下被延展至无穷，会发生什么？没有了时钟的厨房在静默中会发生什么？

几乎所有你肖像里的模特，都在寻找这个问题的答案。连绵不断的，凡尘的时光刚刚溜走，肖像中每个人的眼睛都盯着门口——时间正穿门而去，但他们既没有在庆祝，也没有在等待它的返回。

我看到两个例外——一个是让·热内（Jean Genet），他遵从鸟类的时间；另一个是布拉姆·凡·费尔德（Bram van Velde），这样的事情于他而言已发生过很多次了，所以，当它再次发生的时候，他想着的是斯宾诺莎。

其他每个模特都无疑是她或者他自己，每一个生命里的每一个当下都是独一无二的。不过，他们的过去和未来所被捕获的方式于所有人而言却都是相同的，他们都听命于跟随这一捕获而来的静默。

有时候，你会将其中一张肖像和在屠宰场里拍的照片并置。这会令人震惊，但并不牵强。对于被拍下来的动物来说，它们的过去与未来差不多在一击中一齐倒下；对它们的捕获不是思想上的，而是身体上的和最终意义上的。在这里并没有提出什么问题。但是屠宰场的照片会迫使我们去思考牺牲的问题，只要我们开始思考过去和未来，牺牲的概念就变得和生存的概念不可分割。（关于屠宰场的一个令人吃惊的事实是，它们散发出一种连续性的感觉。）

你放置屠宰场照片的方式让我想起，一些文艺复兴时期的画家当画中人同意以后，在绘制肖像时，会在桌上或者书架上画上一个头骨。

当我在写这些字的时候，正聆听着安索尼亚制造的钟表发出的嘀嗒的声响。两个月后，有一天，修表匠的妻子打电话过来。她说，你的表修好了，时间比较长，因为有个小零件找不到替代品。你如果能确定一个时间，我弟弟会把它给你送过去。

他来了，很自然地，我请他进来喝杯咖啡。我们一起把钟表安放在壁炉上，然后重新启动它。它的嘀嗒声音让厨房由静默发出低语。我写好了支票，花了不少钱。

这辈子从没见过另一台这样的钟表，这位弟弟说，你是否介意我拍一张照呢？

当然没问题，我回答。

他回到汽车里去拿他的相机。我坐在桌前面再度听着时间的流逝。

你最近一本书叫作《失乐园》（*Paradise Lost*），与标题放在一起的照片像是从驾驶员后视镜里反射出的影像——一张正在被遗落在后的照片。果园和两个人长长的影子。天堂在所有过去或未来存在之前就存在了。不可能停下他们，因为他们并没有出发。

理解到这一点，我就明白了，你作为一个摄影师的视野开始于一个“不可返回”的概念。是对过去与未来的意识，造就了我们人类，造就了我们现在的自己。因此我们已不再适合天堂，事实上，那里也将不会有任何人。正如一则阿拉伯谚语里所说的：一个没有人的天堂不值得进入。

捕获过去与未来可能会是一种暂时进入永恒的方式，但永恒的反面却不是朝生暮死，而是遗忘。

修好的钟，刚刚我第一次听到它的报时。

（写于2005年）

马克·特里维耶：《我那美丽的》

马克·特里维耶关于阿尔贝托·贾科梅蒂雕塑的照片并非如其起初所见。它们不像精美艺术品图录中的照片只是雕塑的“复制品”。它们不记录，它们合作。不是直面雕塑，摄影师站在一旁，他自己，他的天赋与相机一起等待。然后他们会转过身来，排成一路纵队，雕塑打头，后面跟着照片，后者通常踩着与前者相同的足迹。

也许这些文字也可以加入这个队列。

我想起两个故事来。第一个关于特里维耶，第二个关于贾科梅蒂。马克一边拍照，一边把雕塑旋转位置，从而为每一个作品找到需要的光线和角度。每当他挪动仅仅60厘米高的雕塑《安妮特》（*Annette*）的时候，就会发现自己把她紧紧地抱在胸前，他无法与之保持一定距离。这让他感到吃惊。

有一天，有人问阿尔伯特：当你的雕塑最终不得不离开工作室，他们会去哪里？博物馆吗？他回答：不，埋在土里，如此一来，他们就可以成为生者和死者之间的桥梁。

那张一条腿的照片，照片中的灯光像是室内游泳池的灯光。我曾在伊斯特本的某个类似的池子里同父亲学会游泳。白瓷砖墙面上挂着一个游泳圈，上面印着字：伊斯特本城市议会。我想我学会轻松阅读和学会游泳是在同一年——1931年。

1945年之后，贾科梅蒂关于人的雕塑（以及一只猫和一只狗）变得越来越瘦，以至于有了这样的结论，说他们是在一个消失的临界点上。但特里维耶不这么看；对于他，这些雕塑处于一个抵达的临界

点，他们刚刚出现。《安妮特》就在他想到她的同一时刻到来。《安妮特》就是她正在吸引来的注意力。这个事实多少和欲望有关，不过现在说这个还太早。

《安妮特》很坚持，她不允许我们轻易离开。但她也不看着我们。我们必须想象她是这么做的。我们会留下的部分原因就是这个。

在那一路队列中，我发现了卡特琳。这儿有她一张照片。她去世之后，我将它钉在工作台的上面。

卡特琳·卡特里奇（Katrin Cartlidge）是一个演员，我们经常讨论她在电影或舞台上参与以及即将参与表演的部分。每一次，她表演一个角色，我都有一种感觉，她像是在表演她几百个前世生命中的一个似的。她的几百个独特的生命，这也就意味着她要习惯几百个独特的伤痛。每当她给我发短信的时候，都会把名字写成：温（Wing），这有关我们之间的一个玩笑。

在她意外死亡之后大概两个月，当我在头脑中构建一幅她的图像，我有一种她在隐退或者已经隐退的感觉。（我不能肯定这是逐步发生的，还是一个突然的飞跃。我怀疑是后者。）她不是不在场了，只是她在场的方式发生了改变。之前，她会在一个特别的地点和语境里出现，每一日都会改变。在街头市场或者穿越林间小路，在一趟火车上熟睡或者在咖啡厅里大声地朗读一些我写的文字，要不就是开玩笑说自己适合在楼梯上自杀。现在，她仿佛会同时在几个地方出现。不，不只是这个：她会超乎我想象地同时出现在很多地方或者多个生命中。我无法想象，不是在于我缺乏想象力，而是在于我缺乏一种气度。她的存在恰如从前一样，只是变成一种无限的存在了。她的“这里”变成了无处不在。

现在是她打断了我：

亲爱的！这听起来不错，但并不准确。在你的位置上并不能对我的所在说“这里”！

那我应该说“那里”？

这会好一些，亲爱的，你也可以说“这里”和“这里”和“这里”和“这里”和“这里”和“这里”——不要停！

像只青蛙！

大笑。然后说话声又安静了下来。（她常常大笑然后就是一阵安静。）

“或者”这个词暗示着需要做一个选择，而约翰，我已经不再需要选择了。把“或者”替换成“和”，我喜欢这个。难道不正是“和”这个词，是《安妮特》和我让你想到的东西吗？

> “和”不是一种关系，也不完全是一个连词，它把所有的关系都包含进来了，它们川流不息，它们超越边界溢出向外，超越被认为是“存在”的东西，超越“一个”或者“全部”。

这不是我的话，而是吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）的，他喜欢合作以及许多的声音。

《安妮特》和卡特琳之间的相似程度之高令人吃惊。她们昂首的样子，两人的脖子与胸膛的连接点，翘翘的下巴，穿梭在她们的面孔与身体之间的直流电和电荷——所有这些都是相似的。但她们的相似也来自某些更为深入的地方。在铜像里，在黑白快照中，她们把一切抛在身后，除了自己以外她们不带走任何别的东西。这种不可化约性是她们共有的特质。

马克·特里维耶，无题
1989年

不可化约是贾科梅蒂的理念。他作品中的人物是空气、光线和用途与余下的对象一齐消散之后的剩余。它们像骨骼吗？完全相反。它们关注的对象是解剖学从来无法分类和辨识的存在。它们展示了在身体深处，在肉体和形而上之间，如何还存在一个界面，一个共享的皮肤。

艺术史上的大多数肖像作品，首先指涉的是模特的性别、阶层和出身，其次关于这个独特人物样貌的独特性和唯一性。戈雅的肖像画中的伊莎贝拉·德·波塞尔，首先是一个女人，一个贵族，一个第一次西班牙内战的亡命之徒，然后她才是伊莎贝拉，对于那些想要伤害她的人，她带着致命而特别的吸引力。而贾科梅蒂的每一尊雕像似乎都在展示着一个不可化约的自我，只是偶然地作为一个女人或男人，老人或年轻人，哲学家或暴徒的情妇而存在。他的每一个肖像都像是刻在青铜之上的一个人名。

《安妮特》。

当讨论到斯多葛学派哲学家的时候，吉尔·德勒兹写道：

在物质实体的深处与形而上事件的表面之间，存在着一种严格的互补。

让我们从吉尔所提到的斯多葛派哲学家那里，跳进体育馆的游泳池，不是在伊斯特本的那个，而是另一个——弗雷讷的巴黎人郊区，臭名昭著的短期羁押监狱所在地。

马克·特里维耶，安妮特
巴塞尔，1989年

不同年龄阶段的人们都会去这个游泳池。父亲带着儿子，也有不少常客独自前来，他们相互间会点头问候。有的时候池子里有7个人，有的时候是70个。这要看是一周的哪天，哪个时间点以及哪个季节。孩子们和父亲说着话，其他的言语都被认为是多余的。

几乎所有的游泳者都戴着深色的目镜，以保护眼睛不被漂白粉伤害。泳帽也是必需的——即便秃头也一样。每一个人都专注于游泳。有人跳进池子，其他人则从梯子慢慢爬下来。他们来游泳是为了保持健康，为了减肥，为了锻炼心脏，为了在水中获得乐趣，为了一种独特而又深刻的快乐——在人群之中却又私密与孤独！时不时地，也会有一个游泳者梦想成为当地冠军。人们肩并肩地游着，沿着他或者她自己的那条没有被标记的狭窄泳道。

如果你和我一样在游泳的时候不戴目镜，那么当你从水中爬出来的时候，你就会发现，四周那些仍在游泳的人，离开游泳池冲澡然后穿衣和弄干头发的人，就会变得有些模糊。模糊是因为眼睛的疼痛，但我宁愿相信，这也许可能和思考有关。我绝不认为思考只会澄清，它也填补空虚。思考也有它自己的不透明性。

弗雷讷泳池里站着的或者迈步的那些人，我看着他们，模模糊糊的，他们就好像马克的一张照片中，那些被拍下的贾科梅蒂站着的和迈步的雕塑作品。

一个高个年轻人站在淋浴头下面，他在自己长长的腿上涂着香皂；一个中年女性撑在泳池边缘，专注地盯着水面，池水在她锁骨的位置看上去就好像她正在读的一本书。一个我这个年纪的男人慢慢地趴在水里游着，朝向他的过往。一个11岁的孩子沿着泳池边行走，愉快地扭动着她的屁股。

但这儿没有性感的位置，这个场合不会允许它出现。这个地方，有很多情欲——还有各种欲望——但性感却在别处。

我想象着，年轻的男子，肥胖的妇女，70岁的老人，11岁的孩子，我刚刚描述过的这些人，回到自己私人的生活，被一些与他们亲近的人所认可和接纳。

我那美丽的。

性欲，当你情我愿，就是两个人一同酝酿的密谋，不顾或者说无视所有决定了这个世界的其他密谋，这是两个人的谋划。

这个计划是要提供一个唤醒的方案，为的是让对方在世间痛苦之中得到些许舒缓。这不是一种快乐，而是一种肉体上的缓刑，使之远离身体遭受的痛苦之惩罚。

在所有的情欲中，都同时有着怜悯之心和贪恋之欲；无论所占的相对比率如何，它们都会被串联在一起。没有伤痛的情欲是不可想象的。

假如世界上存在没有遭受伤痛的人，他们将生活在无欲望的状态之中。

人类的身体可以是勇猛、优雅、活泼、尊贵，以及有着其他无数能力，但它同时也注定有着悲剧性——动物不会有。（没有动物是“裸体的”。）情欲想要保护欲望的身体，使之远离它本身包含的悲剧性，而更进一步讲它相信它能做到。

密谋就是要一起创造一个豁免的地域或地点，这一豁免，必然是暂时性的，出自于人所难免的巨大痛苦。

“地点”在另一个的身体之中。密谋包括了进入对方，在其中每一个都会遁形。情欲是一种交换隐藏之地的运动。（把它归结为一种“返回子宫的欲望”将是一种对它的平庸化。）

爱人的手抚摸着那一条腿。无论是激起情欲还是平息都无所谓。这一抚摸想要穿透股骨、胫骨和腓骨到达腿的最核心，爱人整个人也希望跟随着抚摸，栖居其中。贾科梅蒂伊斯特本浴场的腿的雕塑，就是关于（除了别的以外）情欲。

情欲里没有利他主义。从一开始就是与两个人的身体有关，因此豁免，当它实现，假如它达成了，其结果也只与两个人有关。豁免注

定是短暂的，但它却承诺所有。豁免驱散短暂性——也驱散了与之相伴的、与短暂的威胁相关联在一起的伤痛。

在第三者的观察中，情欲是一个短暂的插曲；它只能在内部被体验着，它是一种内在，一个通往丰盛的入口。丰盛往往被认为来自积聚，而情欲则揭示出它同时也来自剥去所有：一种静默的充足，一种黑暗的充足。

我想到了“金羊毛”的神话。（它通过献祭来保证了一种豁免。）金羊毛就在那里，卷曲着、未被染指地、完整地、没被任何人穿戴地挂在某个隐匿的地方。当马克把《安妮特》抱在他胸口的时候，她就变成了一根金羊毛。看看照片里她的轮廓吧。

我曾根据报纸上的一张照片画了一幅安德烈·普拉托诺夫（Andrei Platonov）的素描。或许这张素描也是从他的一些文字中得来。只是对我来说，因为用俄语写作，他的文字必须经过翻译才行。一个在午夜时分喃喃自语的俄罗斯人。安德烈1899年出生在沃罗涅日，1951年在莫斯科去世。我在素描的下面粘上了一张火车票，并写下来自他的小说的一句话：“他走了很远，走了很久——也许是永久。”

安德烈现在也加入了这个“一路纵队”。卡特琳听着他讲话，而他则跟着她。

在一本名为《贾恩》（*Djann*）的书里，他讲述了一群牧民的故事，他们最后来到了靠近乌兹别克斯坦咸海的一片盐漠（荒无人烟），在这里失去了一切——生存的可能、财产、牲畜、任何关于未来的概念和所有的幻想。

这本书是在1935年写就，但直到他死后的20世纪60年代才首次出版。安德烈·普拉托诺夫是一个流浪诗人，他慷慨分享却又贫困潦倒。他曾提到过，分享出去的会返还给你一种真实存在的感觉。我听不到他和卡特琳说了些什么。他相信最大的失败者是那些被人爱着却又不自知的人。在他们对给予自己的这种爱的忽视中，却有一些比地球上任何其他都更神圣的存在。

在故事的中间，严酷的冬日到来的前夜，故事的主角听到一个男人和一个女人正在他们的空荡荡的小屋里说话。

> 我们两个一无所长，女人说，你又瘦又没用，而我，我的乳房已经干涸，骨髓还痛得要死。
>
> 无论你剩下什么，我不会停止爱你，这个男人说。
>
> 他们再没有说别的。无疑，他们正躺在一起，因为这样他们就可以把他们唯一的幸福攥在手心里。

无论你剩下什么我不会停止爱你。

这几个字里的极端接近了《安妮特》姿态的极端性。

不久以前，我在佛罗伦萨待过一阵。雪落在大教堂上，大桥下川流不息的阿诺河被一种古旧的骷髅头的颜色覆盖。城市冷得像一座冬天的边塞小城。惯常情况下，这里的天气和托斯卡纳山区的产出总会遮蔽这样一个事实：佛罗伦萨曾是（现在依然是）伟大的意大利城市中最严厉的、最不宽容的一座。

有一回，我为了躲避结了冰的街道走进巴杰罗美术馆，然后我在其中发现了一尊上彩的瓷器，是一尊年轻的圣人的头像——又或者她是一个天使？作者是吕卡·德拉·罗比亚（Luca della Robbia），他60岁的时候创作出了这件作品，上面只有三种颜色。他或者她的头发是淡黄的赭石色，束腰外衣的领子是酢浆草绿色，束腰外衣本身以及他或者她的帽子是独特的德拉·罗比亚蓝，雕塑的皮肤部分是瓷器自身的白色。如何形容德拉·罗比亚蓝呢？它把爱琴海融进圣母的长袍，它允诺记忆女神（Memory）；它是音乐之蓝。颜色和生命没有关系，但天使是栩栩如生的。

当吕卡还年轻的时候，在他制作上色半身像、浮雕和圆雕饰从而让城市看起来比其所是更为清白的家族生意逐步开展起来之前，他在青铜像上的造诣就已经堪比雕塑家多纳太罗（Donatello）。他的《歌唱的艺廊》（*Singing Gallery*）相当精彩，是一个关于创作音乐的音乐家、歌手、舞者的高浮雕作品系列。据我所知，没有别的什么作品可以在对身体的刻画中如此精确地呈现音乐带动演奏者、聆听者身体的力量。在你盯着它们看的时候，你会认为猫王（Elvis Presley）、吉姆·莫里森（Jim Morrison）、迈尔斯（Miles）、伯德（Bird）、费雷（Ferré）、彼得（Piotr）这些人在15世纪初的青铜像中就已经宣告出现。

吕卡也已经加入那个“一路纵队”，安德烈正在跟他讲，他的父亲在铁路上工作，是一个机车司机，而他自己在成为一个工程师之前，曾在铁路理工学院学习。

吕卡·德拉·罗比亚与画家马萨乔（Masaccio）恰为同时代，不过后者29岁就去世了，他活到了82岁。马萨乔在佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿（Santa Maria del Carmine）里创作的亚当和夏娃的湿壁画，距离巴杰罗美术馆只有步行10分钟的路程，这件作品是关于人类身体天生的悲剧性一次最栩栩如生的再现。

吕卡现在正和卡特琳说话。她有一双绿色的眼睛。

天使是美丽的。但我认为她的在场，并非是某种为了制造艺术品的努力而产生的结果。我画了一幅素描，为的是尝试更好地理解她的面部表情。就在我画她表情的时候，我察觉到了一些相当不同的东西。

她的面孔让你确信，你正被她注视着。美在这里不是欣赏你自己看到的对象，而是你想要被什么看到！美是被你注视的存在认可的希望，也是你被后者纳入其中的希望。

想要被观看、被认可的希望，并不只出现在面对性感的佛罗伦萨人的肖像之时。3万年前画在黑暗之处的岩石表面上的狮子，不仅提供了他优雅的外表，也包含着他所存在的世界。当美不是人造的，在一次日出、一株植物、一只动物、一座山中发现的时候，也是如此。当它们也回应如天使面孔这样的希望的时候，它们全都是美的。

我们在等待着《安妮特》的注视。

别读文字了。去找照片吧。她的身体正径直朝我们看。

贾科梅蒂和特里维耶在《我那美丽的》搜寻一个经验地带，在这里，一个即将到来的观看等同于一次相遇。或者，用另外一种方式来说：他们两人都不是在证明一种存在状态，而是要证明一个正在“生成中”的共享的存在的动态。他们都在身后留下一个迈步的姿态，不是“朝前面”，而是“朝某个方向”。朝某个方向迈步，用双腿，用观看，用一种口气，一种聆听和一种孤独。

上周，我的外孙女梅利娜学会了走路。

这样一个经验地带每天被无数次地进入。在弗雷讷，在佛罗伦萨，在所有地方。每一次的进入都承载着一个不同的名字，但这个地带自身却保持着无名。

我那美丽的。

2004年

伊特卡·汉泽洛娃：《森林》

我走的路是我回头看见未来的路。

伊特卡·汉泽洛娃（Jitka Hanzlová）

这里提到的森林距离遥远，它靠近喀尔巴阡山脉，在捷克的一座小村庄附近，是她小时候生活的地方。这也可能是来自另一片森林的图像，但对伊特卡来说却不可能。数年以来，她不断重返她的森林。她独自前往，如果不是一个人前往的话，她就不会拍照。

不少自然照片跟时尚照片差不多。这不是在否认它们；它们确也在记录且接受着愉悦。山顶、瀑布、草地、湖泊，秋天的山毛榉，都被要求站在原地，它们消耗着自己，给相机一个情绪化的外表。为什么不呢？它们是经历了几个小时的飞行，并最终抵达机场的那种愉悦的一种提醒。这像女主人一般的自然。

在伊特卡的照片中却没有欢迎。它们拍自内在，这一内在已抵达森林的深处，它们被感知，就好像手套的内部被一只手所感知那样。

她谈论的是“在森林之间”。这是因为在她居住的村庄所在的同一个山谷中有两片森林相连。不过，介词“在……之间”也适用于所有的森林。这就是森林之所谓森林。一片森林存在于它的树木之间，在浓密的灌木丛和空旷的林地之间，在所有的生命循环与它们不同的时间纬度之间——从太阳永恒的能量到朝生暮死的昆虫。一片森林也是一个会面的地方，是踏入森林的人和某些叫不上名字的在场者的会面，它们就在一棵树后或灌木丛里等候着，近在咫尺，却又看不见摸不着。它们既非寂静无声也无法被听到。不只森林来访者会感知到有什么在场，那些能阅读不成文的符码的狩猎者和伐木工人，会对这种在场更加敏感。

我一大早去了山林，此刻的森林才刚刚醒来。站在那儿，我在风中大口呼吸，我爱这鸟儿平静的鸣叫以及森林的寂静。我随后集中注意力拍照，停止了对四周寂静无声的聆听。像是有一种“在别处”的感觉，像是进入了一场电影。森林开始移动，而当我透过相机往外看的时候，我感到恐惧。兴许仅仅是因为构图的原因以及夜晚的寂静，仿佛鸟儿和蟋蟀都停止了鸣叫，仿佛山谷的风都停止吹拂。万籁俱寂，无法听到任何声响。没有鸟儿，没有风，没有人，没有蟋蟀。这一黑暗而别样的寂静让我汗毛倒竖……我不知道如何才能安放这一恐惧，但它就从我的体内涌出。这是我第一次对此有如此强烈的感觉，却不是最后一次。我逃走了！我的这一恐惧根基在哪儿？为何而来？我并不惧怕动物和森林。这个地方是安全的。

贯穿整个历史以及包括史前时，森林都在提供庇护，提供一个藏身之处，但这里同时也会让漫步者完全迷失。它迫使我们去辨认那众多隐藏的事物。

照片打断或捕捉时间的流动，这是一种惯常的说法。的确是这样，但用的是成百上千不同的方法。卡蒂埃－布列松的“决定性瞬间”与阿杰的将时间减速直至其静止，以及托马斯·施特鲁特（Thomas Struth）对时间仪式性的停止都各不相同。而伊特卡森林照片的特别之处（并不包括她其他主题的照片）在于，它们看上去好像没有让任何对象停下来。

在无重力的空间中将不会有重量的存在，她这些照片仿佛就是如此，一种就时间而言的失重。它们好像拍自时间“之间”，在这里空无一物。

在森林里，近在咫尺却又不可触碰的对象或许就是一种永恒的在场。那不是一种来自于形而上学之推断的抽象的永恒，也不是一种来自于季节更替往复的比喻的永恒。森林存在于时间里，它们，上帝知道，服从于历史；但在今天，很多森林都因为人们的急功近利而被灾难性地毁灭了。

在森林里仍有着一些“事件”尚未在森林无数的时间纬度中找到它们的位置，它们只存在于这些纬度之间。什么事件？你问我。有一些就在伊特卡的照片中。那是当我们把一切可辨认的对象都归类入库之后，在照片里仍剩下的那些不可名状的存在。

古希腊人将这类事件称为“树灵”（dryads）。我的来自贝加莫的伐木工朋友认为森林是一个独立的王国，一个它自己的“领地”。林飞龙（Wifredo Lam）在他想象的丛林中画出了同样的事件。但是，我们要明白，这里不是在谈论幻想。伊特卡谈论的是森林的寂静。与这一寂静处于另一极对立的是音乐。在音乐中，出现的每一个事件都被那一音乐单一无缝隙的时间纬度所接纳。而在森林的寂静中，总有一些事件不被接纳，不能被安置到时间里。正因为如此，这些事件同时破坏而又吸引着观察者的想象力：因为它们就像是另一种生物对持续时间的体验。我们感到它们的发生，我们感到它们的存在，却不能面对它们，因为它们正在为我们而发生，它们的出现是在过去、当下与未来之间的某处。

伊特卡·汉泽洛娃，无题，来自《森林》系列
2000—2005年

哲学家海德格尔（Martin Heidegger）认为森林是所有现实的一种隐喻——哲学家的职责是要寻找一条穿越它的林间小径（weg），伐木者的小路，他称之“进入距离之亲近”（coming into the nearness of distance），我相信这就是他切入我所试图阐明的“森林现象”（forest phenomenon）的一种方式。而伊特卡采用的是另外一种方式。“我走的路是我回头看见未来的路”。他们两个都把时间的沙漏倒转。

要想理解我说的话，就必须要拒绝一个时间概念，它开始于18世纪的欧洲，和实证主义以及现代资本主义的线性职责紧密相连：这个概念认为，一个单一的时间——直线发展的、常规的、抽象的和不可逆转的——包含了一切。但所有其他的文化已经提出以某种方式被永恒环绕着的多种不同时间的共存。

让我们回到属于历史的森林之中。在伊特卡的那个森林里，总是包含着一种等待的感觉，但它等待着什么呢？等待是否是一个合适的词？一种耐心。什么的耐心？一个森林事件。一个我们既不能命名、形容，也不能安置的事件。但是它就在那儿。

森林中各种交叉路径和交叉能量之错综复杂——那里布满了由鸟类、昆虫、哺乳动物、孢子、种子、爬行类、蕨类、苔藓、蠕虫、树，等等，等等交织的小径——是独一无二的；或许在海底某些地域也存在着能与森林相比的复杂性，但人类只是在最近才入侵了这些区域，并且他对此的所有感知，还都来自森林。人类是唯一同时生活在两个以上时间纬度之内的动物：一个是关于自己身体的生物学的，一个是他知觉的。（大概正是因此他获得了他的第六感。）在森林里相互交织的每一股能量也都有自己的时间纬度，从蚂蚁到橡树，从光合作用的过程到发酵的过程。在这个错综复杂的时间混合体中，产生的能量与交换得以让“事件”发生，这是一种顽固反抗的事件，不能被任何时间观念所接纳，因而只能（暂时地？）在“之间”等待。这就是伊特卡照片里的东西。

盯着伊特卡·汉泽洛娃的森林的照片时间越久，就会越清楚地感觉到从一个现代监狱里越狱的可能性。树灵在召唤。你也许会滑到“之间”——但却无人跟随。

2005年

阿拉姆·谢卜利：《追踪者》

首先，区别一下简单和简化。前者与减少或者被减少至必要有关，而后者——“简化”，通常是一些权力之争中所采用的策略的一部分。简化是谋求私利。大多数政治领袖都做这种简化，而无权力者只能对所发生之事做出反馈。这两者之间总是隔着深渊。

那么，让我们不做任何简化地来看看阿拉姆·谢卜利的这些照片。除了别的之外，它们还给我们上了一堂政治课，而就此意义而言，它们构成了一个范例。但我们待会儿再说这个。她称这系列照片为《追踪者》（*Trackers*），这需要先做一个解释。

阿拉姆·谢卜利，无题，《追踪者》第**57**号
Lakhish军事基地，**Beit Gubrin**，以色列/巴勒斯坦，**2005**年

大概有一百万持有官方文件的巴勒斯坦人，作为下层阶级生活在以色列国。在媒体报道中，他们被描述为以色列－阿拉伯人。他们从来都不被认为是巴勒斯坦人。在这些以色列－阿拉伯人中，也包括贝都因家族的人。

贝都因人中有少部分男性——大概每年少于100人，志愿加入以色列军队。他们会接受训练并被当作军队的侦察兵使用，此即所谓的“追踪者”。追踪者全都是由以色列－阿拉伯人构成，执行的是军队里大量危险领域的侦察工作。一旦指挥部估计有阻力存在，他们会被派为先遣队，进入现场确认是否有地雷、狙击手，以及可能的伏击。追踪者最初是一组二三十人一起训练。一旦训练完成，他们就被分开，一个个地分配到以色列国防军的部队里，其也缩写称呼自己为IDF。

3年的服役期过后，追踪者也许会再度志愿成为一名职业军人，在此他会获得更好的薪水。但IDF指挥部只接受少部分此类志愿者。专业追踪者比以色列士兵更有优势，因为他们熟知当地的风俗习惯以及思考方式。

阿拉姆·谢卜利的照片朴素、难以捉摸并且相当执着。它们包含着最少的一般信息，它们从来不是对事故或事件就事论事的报道。给人的印象是，每张照片都正巧拍自事件发生之后。这不是因为谢卜利太慢，而是因为让她感兴趣的是“后果”。事件本身不会引起她的关注；事件对一个生命的影响才会（至少这个项目里如此）。因此，她总是做好了等待的准备。

她观察追踪者的军事训练；跟随他们请假回家；前往有着士兵坟墓的墓地；她的照片是对着《古兰经》宣誓效忠IDF的场景；墙上挂着家庭照片的房间内部；慢慢盖起来的新房子——全靠追踪者加入职业军队后赚来的薪水。每一个不同的地点都隐隐导向一些问题，对于这些男人，是什么构建了一个家？或者，更深处的问题：在哪里，是为何，他们才会有一种家的归属感？

照片中的人物没有谁能告诉我们拍照之前刚刚发生了什么。我们能做的就是看着留在照片中的成员自己展开猜测，以及如同谢卜利一样，去等待。整个系列85张照片的效果是累积的，它们一张接着一张构成一个整体。不过，这个加起来的整体究竟又是什么？

对于贝都因人来说，家以及何以构成家的问题，就像是一条纠缠的绳索。从传统上看，他们是游牧民族。大概从之前两三代人开始，尤其是在西奈，很多贝都因家庭定居下来，可是他们居住的土地却属于别人，他们在这土地之上只有很少的权利。这种早先的记忆中令人困惑的状况似乎也构成了这条绳索的一部分。对于游牧民族来说，家不是一个地址，家就是那些他们随身携带的东西。

这些追踪者带着什么？

阿拉姆·谢卜利有着深刻的自省。但她却避开了深切的感情，也从不寻求告白。她就在一边耐心观察着。也许有人会说她是一个讲故事的人，但这却把她选择的角色简化了。（确实存在伟大的用摄影讲故事的人——比如安德烈·柯特兹。）我认为阿拉姆·谢卜利更像一个占卜师。她展开细密的观察，解读迹象，提出猜测，她提供的预言——算命者的言语——既尖锐又暧昧；就像玩牌一样，她给出多种可能性，却又不从中做出选择。

我选三张照片。第一张，三个追踪者正在一个庇护所休息，其中一个正在一个墙面上写着什么。第二张，一个人在白日昏昏欲睡，他拉过来一条被子盖在脸上。第三张，追踪者自己的照片，画面里的他是IDF的战士，照片挂在他房间的墙面上，旁边是一张巴勒斯坦的旧地图。

每一张照片，都有不同的表达，却是同样的尴尬——关于身份与所在何方。

他们带着什么？

传统来看，几个世纪以来，游牧的贝都因人一直都在给入侵的军队提供服务——那是埃及人、土耳其人、英国人——一旦意识到即便使出所有的游击技能都会被击败，他们就会做这样的选择。不过，他们这样做，目的是为了避免被遣散，在他们几乎无法逾越的领地里保持不受挑战，保持独立。这是一种为了延续而采用的狡猾策略，且通常可以获得胜利。

但今天的环境对于以色列贝都因人来说已经变得相当不同。他们在自己的土地上被驱逐，被剥夺了赖以生存的经济手段，在他们自己的内盖夫沙漠被当成非法闯入者，IDF的直升机朝着他们的庄稼喷洒除草剂。

要充分把握这意味着什么，我们就不得不考虑巴勒斯坦总体上的极端情况。巴勒斯坦的冲突已持续了将近60年，对巴勒斯坦的军事占领，也是历史上最长的，有将近40年。我在这里几乎没有必要去重复所有由占领而引发的事实，因为它们已经在国际层面被认知和谴责了。巴勒斯坦的经济和日常生活被摧毁殆尽。非法的以色列定居点，每周都在侵占和吞食着巴勒斯坦的土地。非法的隔离墙，不断地推进，将剩下的土地分割成未来的“班图斯坦”（Bantustans）。东耶路撒冷被占领，变成阿拉伯贫民窟，拆得支离破碎。

巴勒斯坦人一直在抵抗，关于这个持续冲突，有时被大家忘记的是，两者在不管火力还是防御上，都存在手段的不平等和力量的悬殊。IDF装备了现代技术可以提供的一切——直升机、制导导弹、监控摄像机，以及计算机追踪技术；与之相对的是，巴勒斯坦这方只能依赖小型武器，自制爆炸物、少量迫击炮、偶尔的自杀袭击，以及石头。他们唯一的优势就是坚定的信念，坚信他们的抵抗是出于正义。而与此相对，以色列除了征募贝都因追踪者以外，还享有来自世界第一大国美国的无条件支持。

这样一种资源和武装力量的差异，让我们想起20世纪中期的殖民地的解放战争，假如想要理解追踪者的尴尬，最好不过是去查阅弗朗茨·法农（Frantz Fanon）的作品，关于那些斗争，他是一个有远见的先知。在其作品《黑皮肤，白面具》（*Black Skin，White Mask*）结尾，有这样的文字：“在这项研究结束之时，我想要世界与我一同承认那每一个意识所敞开的大门。”（阿拉姆·谢卜利在《追踪者》的文字中也提到了弗朗茨·法农。）

作为一个从马提尼克岛到阿尔及利亚工作的医生和精神病学家，法农解释了殖民者如何统治，入侵者和土著之间的财产如何不平等，鄙视如何写入武装者和手无寸铁的人之间的每一次相遇，除了滋生反抗以外，它同时也导致维系一个人的自我存在感的那些效忠意识出现

深深的裂缝。而这在最为贫穷以及遭受践踏的最为弱势的人身上，更为频繁地发生并产生伤害。

有一图景可以帮我们说得更清楚，可以想一想“对照综合征”（opposite syndrone），这是那些自大狂妄者的症候。自大狂妄者每一次与一个为他们工作的人相遇，都像面对被举起的镜子，他在其中只看到自己的投射，装点着自己的荣光。而那些被殖民者，已失去了自我意识，每一次的相遇，他们在自己那面镜子里除了脏兮兮的长袍什么都看不到。这两面被举起的镜子都将那一边的他或者她真实的存在隐藏。因此出现的情况是，被殖民者希望自己能够摆脱满是污渍的长袍，梦想穿着制服或者扛起压迫者的旗子。而他的敌人，他的压迫者却不会想着有任何改变。

贝都因人是巴勒斯坦人中最底层的受压迫者，他们已经在最大程度上失去了他们作为游牧民族的自由和与之伴随的自尊。因此才会出现如法农预言的情况：他们把自己分成两半，撕成碎片，戴着压迫者的面具。很多人把自己的名字从艾哈迈德改成了约瑟，从穆罕默德改成了摩西，但即使是这样做，追踪者也不能重新寻得他们自己的身体，他们尊贵的身体被肮脏长袍的错误图像扭曲了。

把床单拉过来盖在头上的男人在做怎样的梦？我们无法猜测其他人在梦着什么。但是他大概也不能猜出自己的梦。

追踪者带着的是一些类似这样的东西。

阿拉姆·谢卜利的这部作品没有针对巴以冲突做任何直接的政治上的评论，它避开了口号。但我相信，在今天的全球化的语境中，它在政治上非常重要，或者，正如我文章开头所言，它是一个范例。下面我就试着解释原因。

阿拉姆·谢卜利本人就来自贝都因家庭。小时候，她曾在加利利地区牧羊。在完成大学学习之后，她成了一名闻名世界的摄影师。

很久之前，她就与她在这些照片里展示的追踪者做出了相反的生存选择。她坚信巴勒斯坦人事业的正义性，作为爱国者和一名摄影师，她抗议以色列的非法占据。对她来说，就像对大多数巴勒斯坦人来说一样，追踪者都被认为是叛徒。他们加入的军队是压迫巴勒斯坦

人民的军队，他们找出来杀害和逮捕的那些人，正是积极反抗这支军队的人。叛徒……在这样情形下，他们必须被如此对待。

尽管如此，阿拉姆·谢卜利还是感到了一种需要，需要超越这种简化的标签，寻找这标签背后的故事。就因为她自己也是一个贝都因人吗？也许。但这样提问太天真了。重要的是结果。因为她是一个贝都因人，她能搜寻标签后面的东西，发现她所必须去发现的。有了这些照片，她提出了下面这个问题：对于他们要成为一个追踪者的决定来说，要付出的代价是什么？她等待着神秘的答案在她的暗房里慢慢显现。然后她会将这些公布于众。

这又如何有政治含义？在20世纪中期，瓦尔特·本雅明曾写道："我们生活在其中的紧急状态，不是例外，而是常规。我们必须建立与这一观点相一致的历史概念。"

在这样一种历史概念里，我们必须认识到，每一次简化，每一个标签，都只服务于那些行使权力者的利益；他们的权力越扩张，也就越需要简化。而与之相反的是，对多样性、差异性和复杂性的接受和认可则在当下和长久的未来都服务于那些在底层受苦，或与这种看不到的权力做斗争的人。

这些照片就是对这种接受和认可的一次贡献。

最后，我将再一次引用法农的文字，以此作为结尾：

> 不，我们不想追上任何人。我们要做的就是一直不断朝前走，不分昼夜地，与人类同行，与所有的人同行。队伍不应拉得太长，因为那样的话后面的人就很难再看到前面的人，人们将不再彼此相识，越来越少会面，越来越少交谈……

2007年

编者注释

以上来自法农的引语取自《大地上的受苦者》（*The Wreched of the Earth*）（纽约：格罗夫出版社，1963），314页。本书301页的引语取自《黑皮肤，白面具》（伦敦：普鲁托，1986），181页。

插图目录

p. 2 *Bolivian Army Officers and Reporters Rtand Looking Over the Oody of Che Guevara*（玻利维亚军官与记者站在一旁察看切·格瓦拉的尸体）, 10 October 1967. （© topfoto）

p. 5 *The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp*（尼古拉斯·杜尔普医生的解剖学课）, 1632, by Rembrandt van Rijn. Oil on canvas, 169.5×216.5cm, Mauritshuis, The Hague.

p. 6 *Lamentation over the Dead Christ*（哀悼基督）, c.1480, by Andrea Mantegna.Tempera on canvas, 68×81cm, Pinacoteca di Brera, Milan.

p. 30 *Der Sinn des Hitlergrusses*（希特勒敬礼的含义）, by John Heartfield. from *AIZ* （neuer deutscher verlag, berlin）,vol. II, no. 42, 16 October 1932.

p. 50 *Peasants Going to a Dance*（去往舞会路上的农民）, Westerwald, 1914, by August Sander.

p. 52 *Country Band*（乡村乐队）, Westerwald, 1913 , by August Sander.

p. 55 *Protestant Missionaries*（新教传教士）, Cologne, c.1931, by August Sander.

p. 66 *Mr Bennett*（贝内特先生）, Vermont, 1944, by Paul Strand. （© Aperture Foundation, Inc., Paul Strand Archive）

p. 84 *Grief*（悲伤）, Kerch Peninsula, January 1942, by Dmitri Baltermans. （© The Granger Collection）

p. 91 *Man with the Horse*（男人和马）.（ John Berger, scanned from book）（Image courtesy of John Berger ）

p. 96 *A Group of Nazi Troops and Students Gather Seized Papers and Books to Burn in the Opernplatz* [一群正在焚烧书籍的纳粹党人和学生（在剧院广场）], Berlin, 10 May 1933.（Getty Images）

p. 108 *A Red Hussar Leaving Budapest*[一位将要离开（布达佩斯）的红军士兵], 1919, by André Kertész.

p. 135 *Boy Sleeping*（一个睡着的男孩）, Budapest, 25 May 1912, by André Kertész.

p. 137 *Friends*（朋友）, Estzergom, 3 September 1917, by André Kertész.

p. 140 *Lovers*（恋人）, Budapest, 15 May 1915, by André Kertész.

p. 154 *Sleeping Pilgrim*（熟睡的朝圣者）, Levoča, Slovakia, 1968, by Markéta Luskačová （b. 1944）.（Courtesy of the artist; © Markéta Luskačová）

p. 167 *Wounded, Dying Infant Found by American Soldier in Saipan Mountain*[被美国士兵发现的浑身是伤的濒死婴孩（在塞班岛的山上）], June 1944, by W. Eugene Smith .（© W. Eugene Smith/Magnum Photos）

p. 174 *Youth on Wall*（靠在墙上的年轻人）, Jarrow, Tyneside, 1976, from the book *In Flagrante* （1988）, by Chris Killip.（Courtesy of the artist; © Chris Killip）

p. 199 Untitled （woman sunbathing on roof reading）[无题（在屋顶晒着日光浴阅读的女人）], 1964, by André Kertész.

p. 218 Calvados, Cabourg, 1985, by Martine Franck.（© Martine Franck/Magnum Photos）

p. 231 *Jean Mohr*（让·摩尔素描肖像）, drawing by john berger（Image courtesy of John Berger）

p. 246 Photograph of Sebastião Salgado and John Berger（塞巴斯蒂奥·萨尔加多和约翰·伯格）.（© Sebastião Salgado/Contact Press Images; image courtesy of Contact Press Images）

p. 248 *The First Day of Installation of the Camp of Benako for the Rwandan Tutsi and Hutu refugees*（为图西和图图族难民搭建贝纳可难民营的第一天）, Tanzania, 1994, by Sebastião Salgado. （© Sebastião Salgado/Contact Press Images; image courtesy of Contact Press Images）

p. 257 Photograph from the book *Nearly Invisible* （"下面的真实"/《近乎无形》一书中的照片）, 2001, by Moyra Peralta. （Courtesy of the artist; © Moyra Peralta）

p. 275 Untitled（无题）, 1989, by Marc Trivier. [Courtesy of the artist; © The Estate of Alberto Giacometti.

p. 277 *Annette*（安妮特）, Basel, 1989, by Marc Trivier. [Courtesy of the artist; © The Estate of Alberto Giacometti.

p. 291 Untitled, from the series 'Forest'（无题，来自《森林》系列）, 2000—2005 , by Jitka Hanzlová. （© Jitka Hanzlová/VG Bild, by Kunst, Bonn ）

p. 296 Untitled（*Trackers,* no. 57）（无题，《追踪者》，第57号）Lakhish Army Base, Beit Gubrin, israel/palestine, 2005, by ahlam Shibli. chromogenic print, 37 x 55.5cm （courtesy of the artist; ©ahlam Shibli）

文章出处

“Image of Imperialism”（帝国主义的图像）: from John Berger, *The Moment of Cubism* （London: Weidenfeld ＆ Nicolson, 1969）. First published in *New Society*, 26 October 1967 and 18 January 1968; reprinted in John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things* （Harmondsworth: Penguin, 1972） and *Selected Essays* （London: Bloomsbury, 2001）.

“Understanding a Photograph”（理解一张照片） and “Political Uses of Photo-Montage”（照片蒙太奇的政治使用）: from *The Look of Things*. First published in *New Society*, 17 October 1968 and 23 October 1969 respectively; reprinted in *Selected Essays*.

“Photographs of Agony”（痛苦的照片）, “The Suit and the Photograph” （西装与照片）,“Paul Strand”（保罗·斯特兰德） and“Uses of Photography”（摄影的使用） : from John Berger, *About Looking*（《看》） （London: Writers and Readers, 1980）. First published in *New Society*, 27 July 1972, 30 March 1972, 17 and 24 August 1978 （in two parts, in slightly different form） and 22 March 1979 respectively; reprinted in *Selected Essays*.

“Appearances”（外观） and “Stories”（故事）: from John Berger, *Another Way of Telling* （《另一种讲述的方式》）（London: Writers and Readers, 1982）.

"Christ of the Peasants"（农民的基督）: from John Berger, *Keeping a Rendezvous*（《约定》）（London: Granta, 1992）. First published as text for Markéta Luskačová, *Pilgrims*（London: Arts Council, 1985）.

"W. Eugene Smith: Notes to help Documentary Film-maker Kirk Morris Make a Film about Smith"（W．尤金·史密斯：一份帮助纪录片工作者柯克·莫里斯拍摄有关史密斯影片的笔记）: previously unpublished.

"Walking Back Home"（走路回家）: afterword to Chris Killip, *In Flagrante*（London: Secker ＆ Warburg, 1988）.

"Means to Live"（生之意义）: from Nick Waplington, *Living Room*（New York: Aperture, 1991）.

"André Kertész: *On Reading*"（安德烈·柯特兹：关于阅读）: first published in German translation in *Die Weltwoche* in 1996. Previously unpublished in English.

"A Man Begging on Métro"（地铁里乞讨的男人）: from John Berger, *Photocopies*（London: Bloomsbury, 1996）.

"Martine Franck"（马蒂娜·弗兰克）: foreword to Martine Franck, *One Day to the Next*（London: Thames ＆ Hudson, 1998）.

“Jean Mohr: A Sketch for a Portrait”（让·摩尔：一张素描肖像）: preface to Jean Mohr, *At the Edge of the World* （London: Reaktion, 1999）.

“A Tragedy the Size of the Planet: Conversation with Sebastião Salgado”（一出与这座星球同样大的悲剧：与塞巴斯蒂奥·萨尔加多的对话）: from the film *The Spectre of Hope* directed by Paul Carlin （Icarus Films, 2001）. Part of the text was published in the *Guardian*, 18 May 2001.

“Recognition”（接纳 ）: from Moyra Peralta, *Nearly Invisible* （London: Inside Eye, 2001）.

“Tribute to Cartier-Bresson”（致敬卡蒂埃—布列松）: from the *Observer*, 8 August 2004, published under the title “John Berger pays tribute to his good friend”.

“Between Here and Then”（在此地彼时之间）:written to accompany a planned exhibition of photographs by Marc Trivier in 2005. Previously unpublished.

“Marc Trivier: *My Beautiful*”（马克·特里维耶：《我那美丽的》）: from Marc Trivier, *My Beautiful* （Nord-Pas-de-Calais: Centre Régional de la Photographie, 2004）.

“Jitka Hanzlová: *Forest*”（伊特卡·汉泽洛娃：《森林》） and “Ahlam Shibli: *Trackers”*（阿拉姆·谢卜利：《追踪者》）: from John Berger, *Hold Everything Dear* （《留住一切亲爱的》）（London: Verso, 2007）. “Jitka Hanzlová: *Forest”* first published as text for Jitka Hanzlová, *Forest* （Göttingen: Steidl, 2005）, and“Ahlam Shibli: *Trackers”* first published as text for Ahlam Shibli, *Trackers*, ed. Adam Szymczyk （Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007）.

此书开宗明义："我对摄影的兴趣并非来自拍照片或看照片，而是由阅读关于照片的文章而来。"

而，我对《理解一张照片》的兴趣并非来自因为是伯格所写的有关摄影的文章，而是由他将对照片的阅读置于政治、社会、历史的语境中加以审视的立场与读法而来。

在书写摄影的实践中，还有比这样的立场与读法更令人神往的吗？

——著名摄影学者、复旦大学教授顾铮

发现另一种可能

上架建议：艺术、摄影

ISBN 978-7-5501-1524-2

定价：59.00 元

Another Way of Telling: A Possible Theory of Photography

John Berger Jean Mohr

另一种讲述的方式：一个可能的摄影理论

[英]约翰·伯格 [瑞士]让·摩尔 著 沈语冰 译

中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

想象另一种可能

理
想
国

imaginist

[英]约翰·伯格　[瑞士]让·摩尔　著

沈语冰　译

另一种讲述的方式：一个可能的摄影理论

中国美术学院出版社

•杭州•

Another Way of Telling by John Berger and Jean Mohr

Copyright © John Berger and Jean Mohr, 1982

ALL RIGHTS RESERVED

图书在版编目（CIP）数据

另一种讲述的方式 ：一个可能的摄影理论 / (英)约翰·伯格, (瑞士) 让·摩尔著 ; 沈语冰译. —杭州 : 中国美术学院出版社, 2018.6

ISBN 978-7-5503-1704-8

I. ①另… II. ①约… ②让… ③沈… III. ①摄影集－英国－现代 IV. ①J431

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第110286号

中国美术学院出版社出版发行

中国·杭州市南山路218号　邮政编码：310002

网址：http://www.caapress.com

责任编辑：孙丽英

责任校对：杨轩飞

责任印制：娄贤杰

特约编辑：胡　昊　马步匀

装帧设计：陆智昌

内文制作：李丹华

献给贝弗利和西蒙娜
For Beverly and Simone

如果没有阿姆斯特丹跨国界研究院（Transnational Institute）在经济和学术上的支持，这本书不可能问世。再次地，我想表达我对这家研究院的支持。

——约翰·伯格

序言

我们想要做一本关于山区农民生活的摄影书。在过去的七年中，我们村的男男女女，还有邻近山谷的人们，一直和我们进行着合作。我们在这里展示的是真正意义上的农民的现实生活。

我们也想制作一部关于摄影的书。现在世上的每个人都已经非常熟悉照片和照相机了。但是，照片是什么？照片意味着什么？人们是如何运用它们的？自从照相机被发明以后，人们一直在问这些问题，但迄今为止仍没有得到充分的回答。

我们的书分为五部分。在第一部分，让·摩尔写下了他作为一个摄影家的种种经验，特别是有关意义含混的照片的经验。照片是一个交汇之地，在那里，拍照片的人、被拍的人、看照片的人，以及使用这些照片的人，他们的种种兴趣和利害关系常常是相互矛盾的。这些矛盾既掩盖也强化了摄影图像本身所具有的歧义。

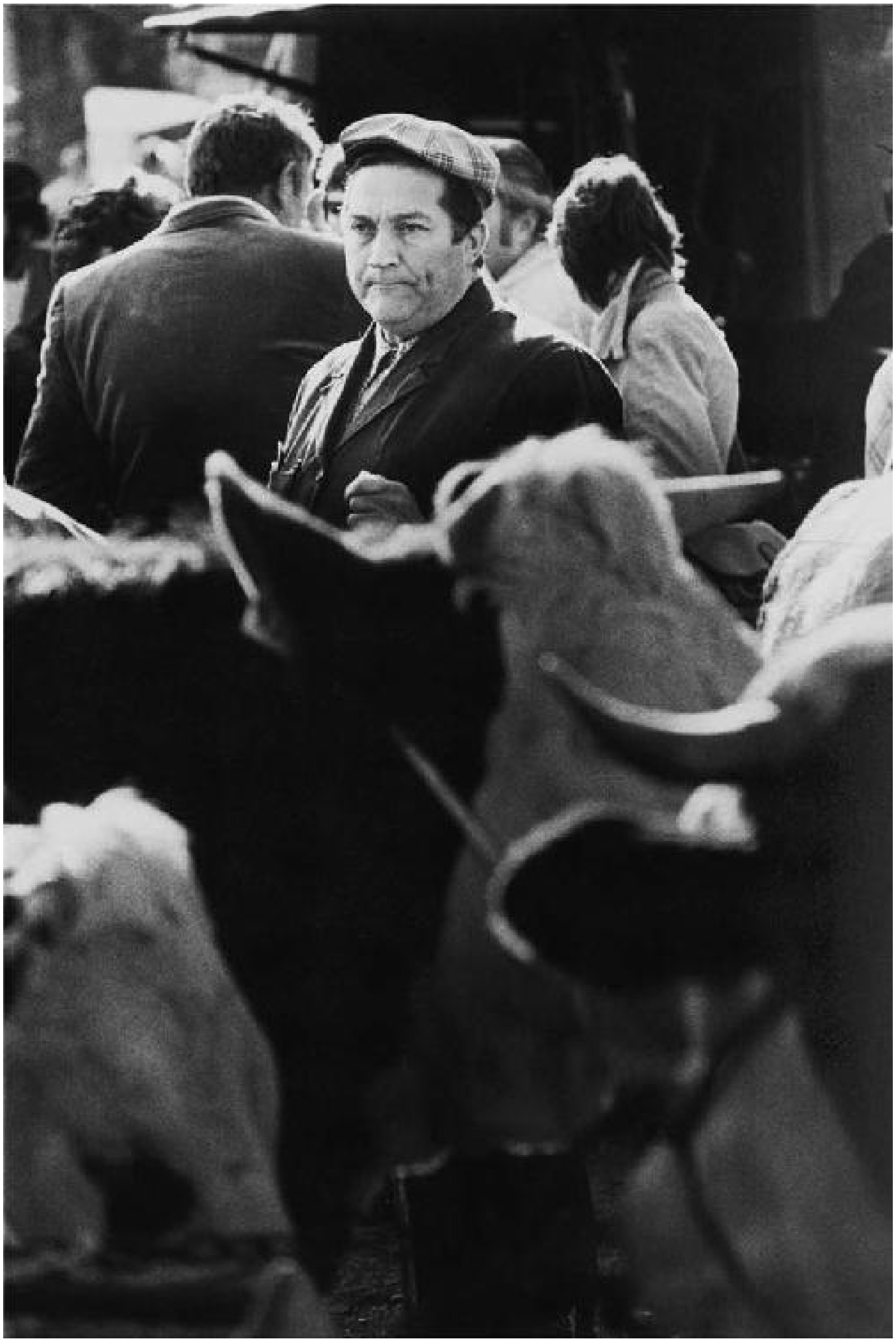
第二部分是一篇探索摄影理论的论文。大多数关于摄影的理论写作都局限于单纯的经验描述或单纯的美学思辨。然而，摄影自然会提出外观本身的意义问题。

书的第三部分由150张不带文字的照片构成。这个系列被冠以“如果每一次……”，是对一个农妇生活的反思。它不是一种新闻报道。我们希望人们将它当作一件想象的作品来阅读。

我们已经在“如果每一次……”中讲述了一个故事，第四部分就是探讨这种讲故事的方式所包含的某些理论含义。最后一部分简短地提醒我们开始这项工作的现实：农民的活生生的现实。

我的镜头之外
Beyond my camera

让·摩尔
by Jean Mohr



你在那里干什么？

秋天的一个星期日下午。在B镇开阔的集市上……艳阳高照，但不是那种温暖的阳光。人们被暴晒在毒日头底下，有些人就在光线中，还有些在阴影里。光线是如此泾渭分明，根本没有什么过渡。来自附近山村的农民并没有在意阳光，他们得进入集市买卖牲口。

对我来说，这样猛烈的阳光造成了一些技术上的问题。我更偏爱阴天，甚至雾天。我竭力在牲口、农民和商人中间挤出一条道来，寻找着拍摄的角度。先热身——就这个词的两种含义来讲都是如此。我并没有欺骗他们，我根本不喜欢那样，装出一副没有拍照的样子来。想骗过一个萨沃依的农民并不容易。只要有可能，我宁愿坦率从事。

在一队牲口旁边，有些人正在聊天，有一搭没一搭的。他们早已看到我，但装作没瞧见。突然有人开口了，不是带着挑衅的口吻，而是与同伴逗乐子的语气。

“你在那里干什么？”

“我在拍你还有你的牲口。”

“你在拍我的奶牛！你们能信吗？他若无其事地拍我的奶牛，却一个苏（sou）都不付！”

我同其他人一起大笑起来，继续拍我的照片，也就是说，以我自己的方式拍下我眼前的东西，我感兴趣的东西，而无须付钱，也不用征得他们的同意。

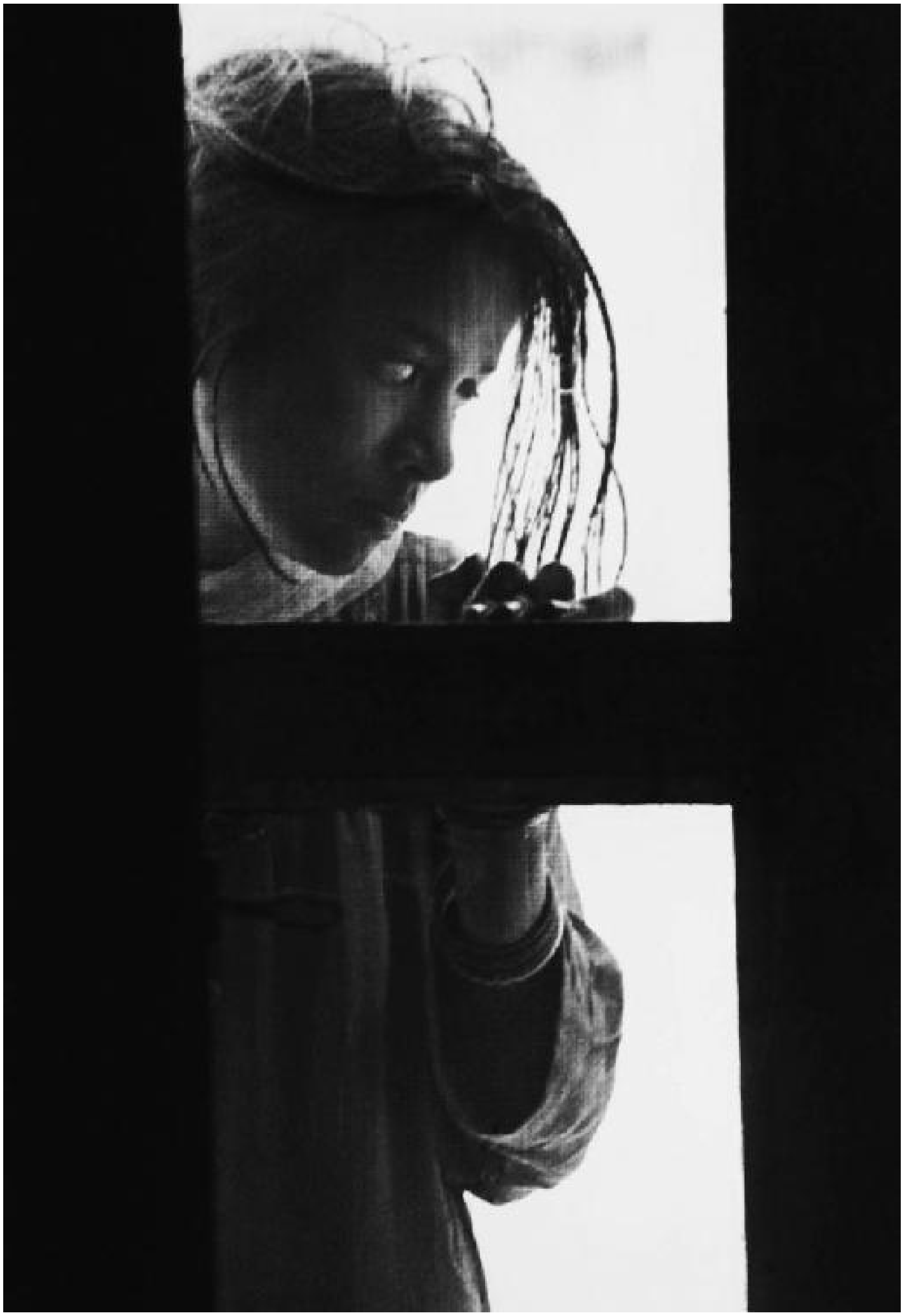
那个模仿动物的陌生人……

我曾去看望我姐姐，她住在印度一个叫阿利加（Aligarh）的大学城里。在我第一次到达那里的前一天晚上，我姐姐就警告我说："要是一大早你被吵醒，别感到吃惊。隔壁有个年轻女孩，是个瞎子，总想知道周围发生了什么新鲜事。她可能会过来看看新来的人。"

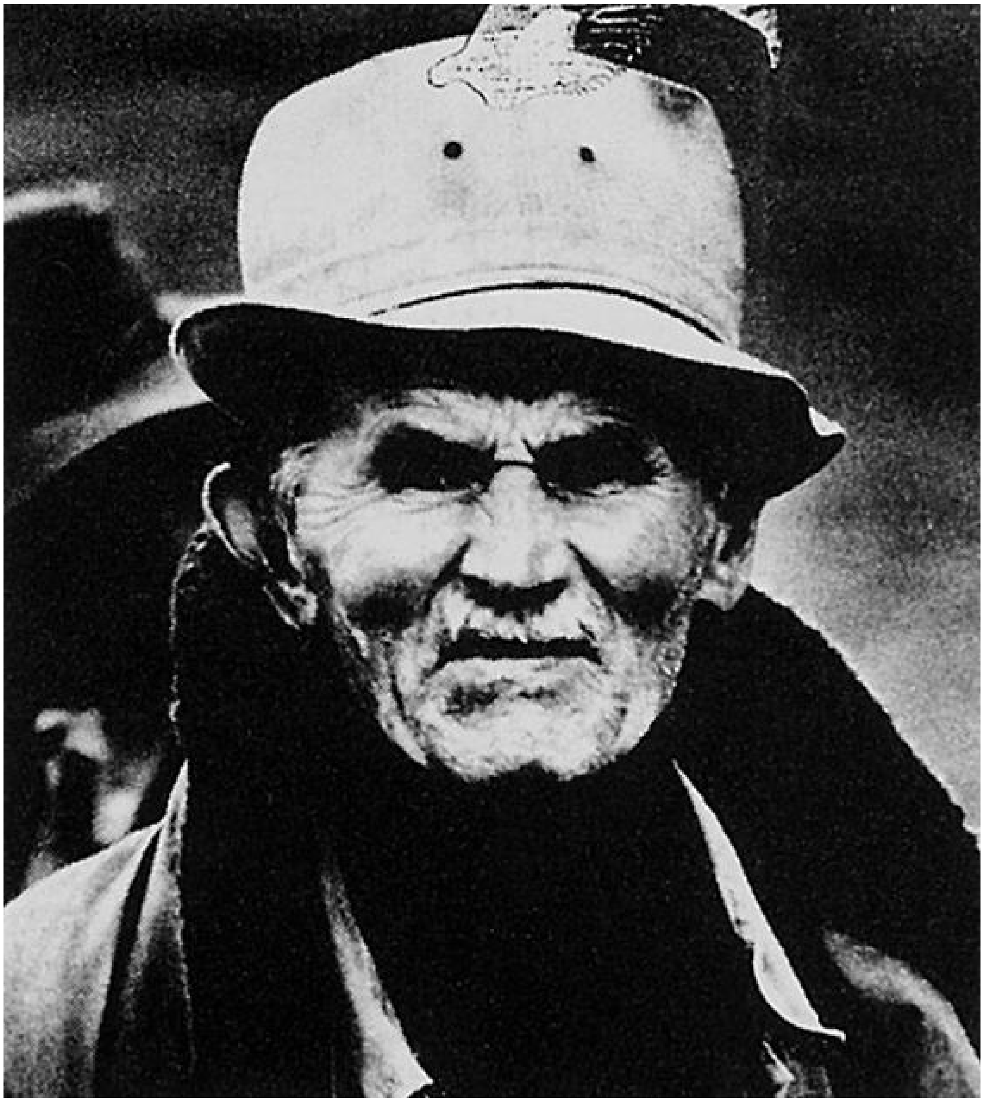
列车每一站都要停，长长的旅途把我搞得精疲力尽，晚上我一倒下就睡着了。第二天早晨醒来，好不容易才想起自己来到了什么地方。我听到窗子附近有刮擦的声响，有个手指甲轻轻地在纱窗上划着。那个年轻的盲女在向我问早安。太阳早已爬得老高了。

也不知道为什么，我不假思索地作出了回应，像巴儿狗似的叫了两声。她一下子呆住了。接着我模仿猫儿的叫声。纱窗外的她立刻变得安静下来，好像认可了我所扮的声音。我继续学孔雀啼、马嘶、巨兽咆哮——就像在马戏场那样。我每装出一种声音，每改变一种情绪，她的表情就发生变化。她的脸是如此美丽，还没等我们的游戏结束，我就拿起相机，拍下了几张。

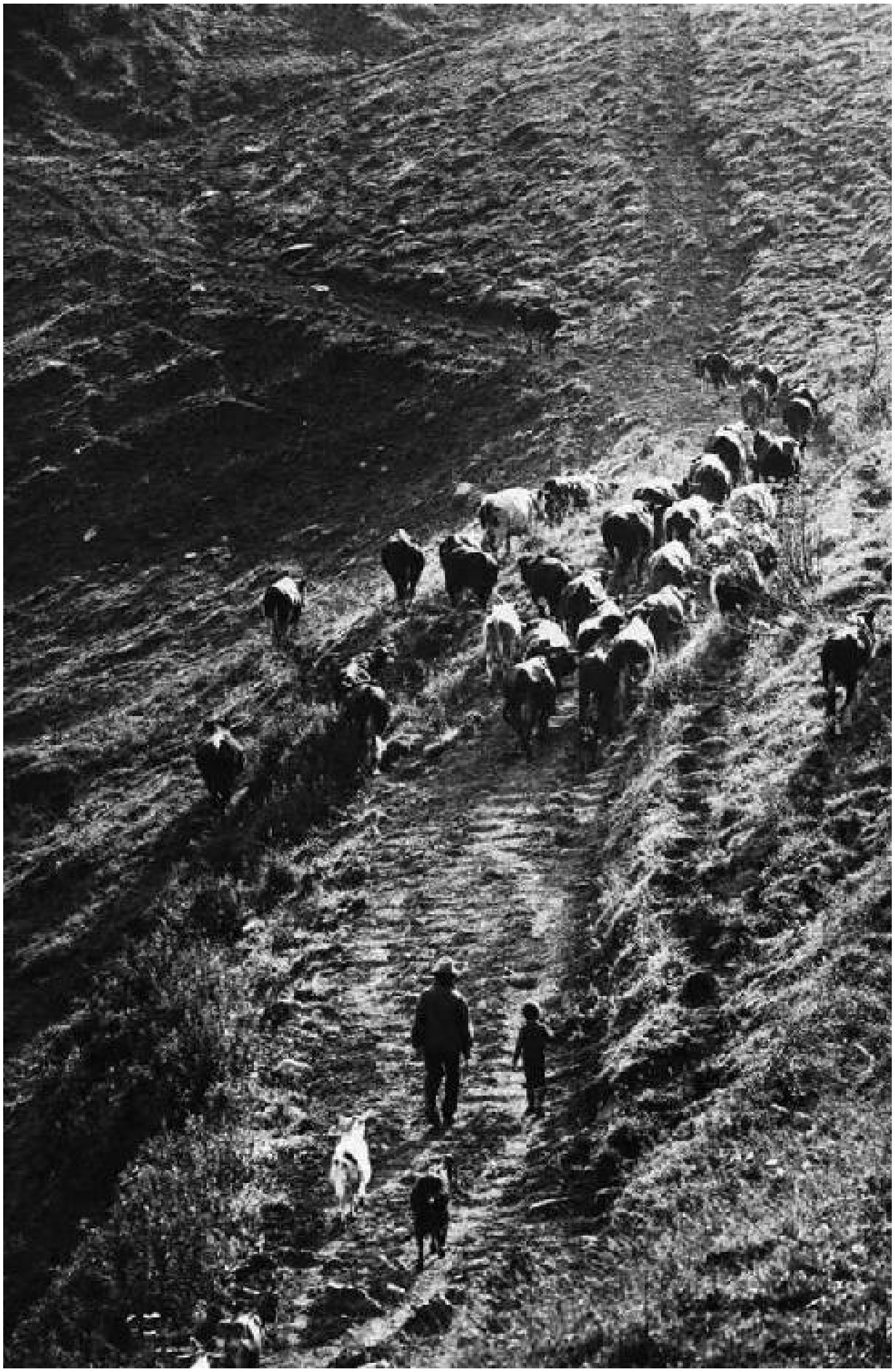
她永远看不到这些照片。对她来说，我始终还是那个模仿动物的看不见的陌生人。

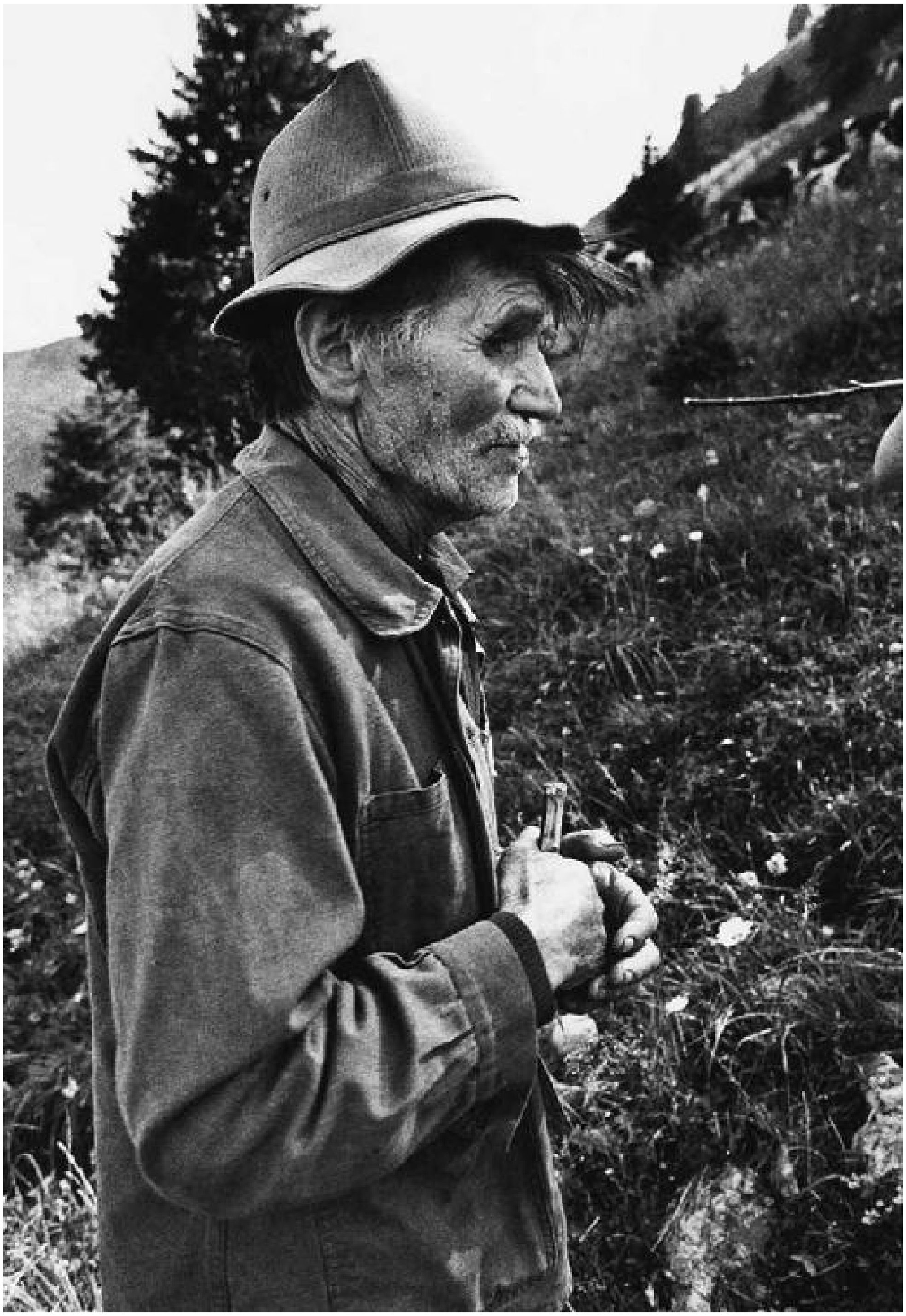


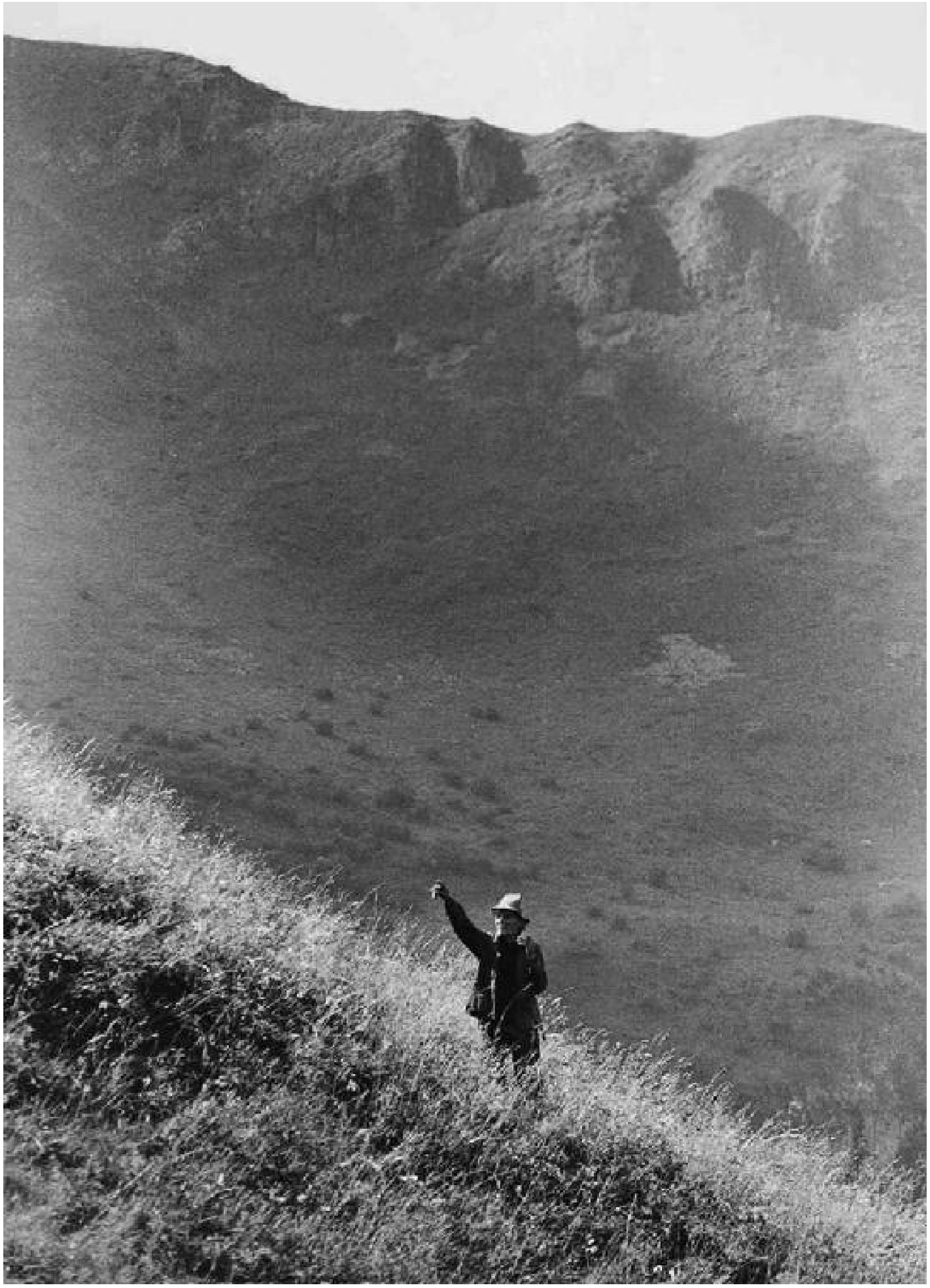
马塞尔，或选择的权利

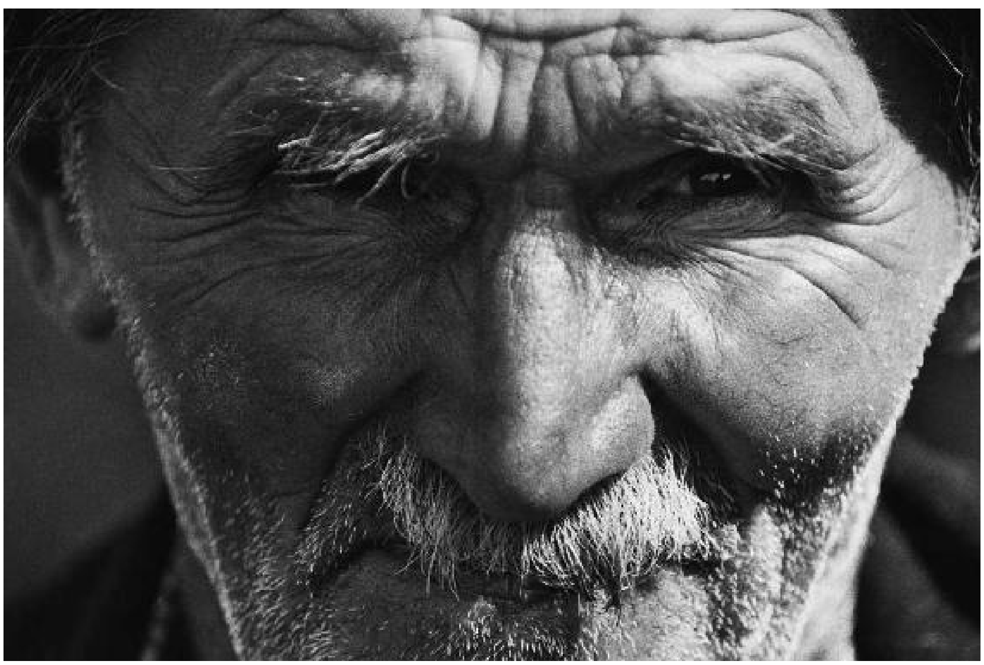


夏天，马塞尔孤零零地生活和工作在高山夏牧场，一个海拔1500米以上的地方。他有50头奶牛。他年轻的孙子偶尔来看望他一两趟。他似乎喜欢我跟他待在一起的那两天。对他来说，我是个做伴的人。





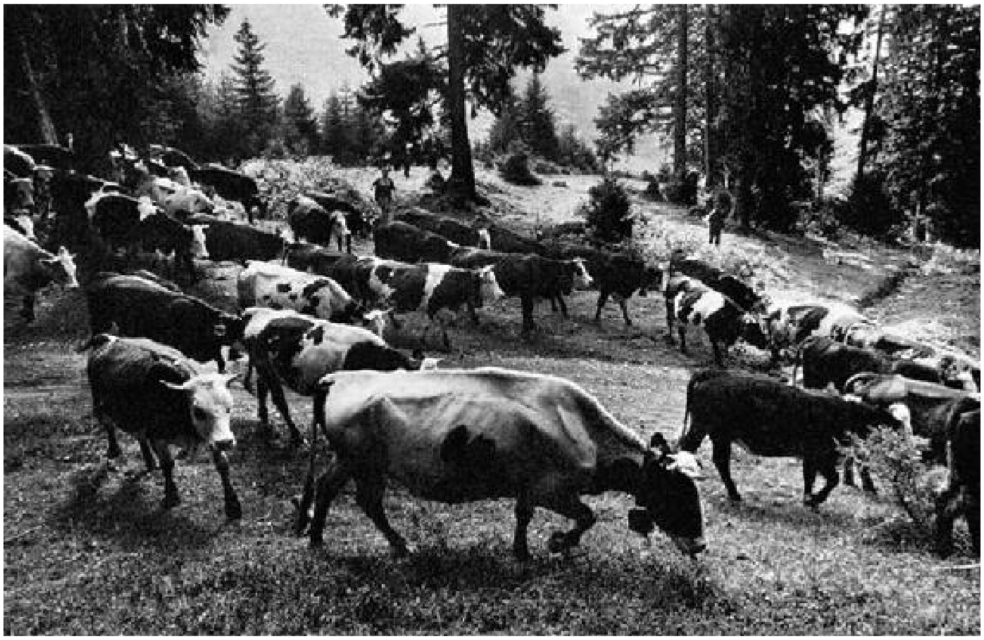


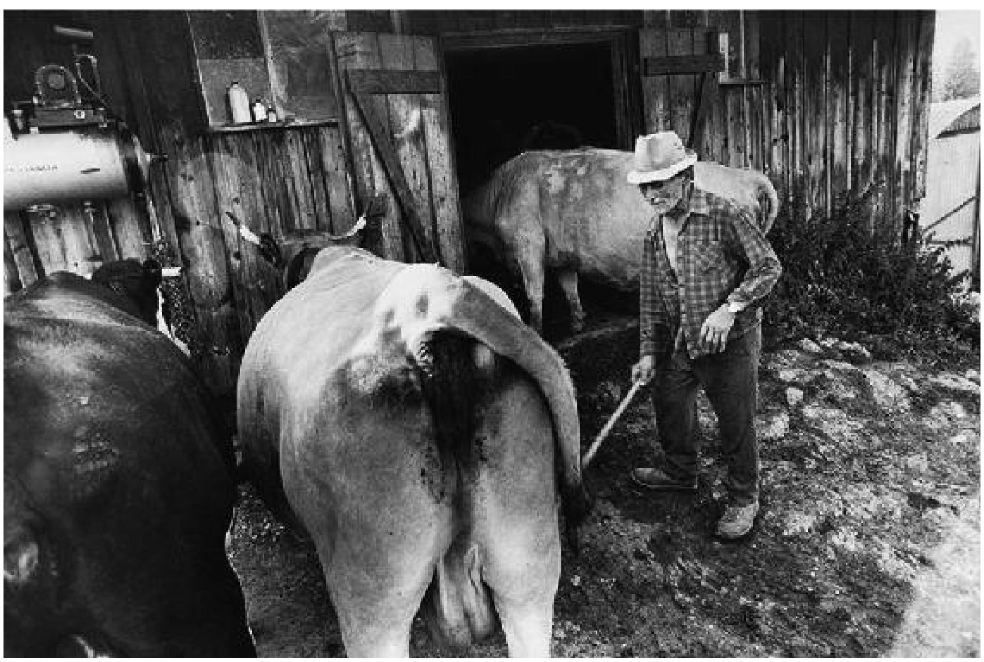


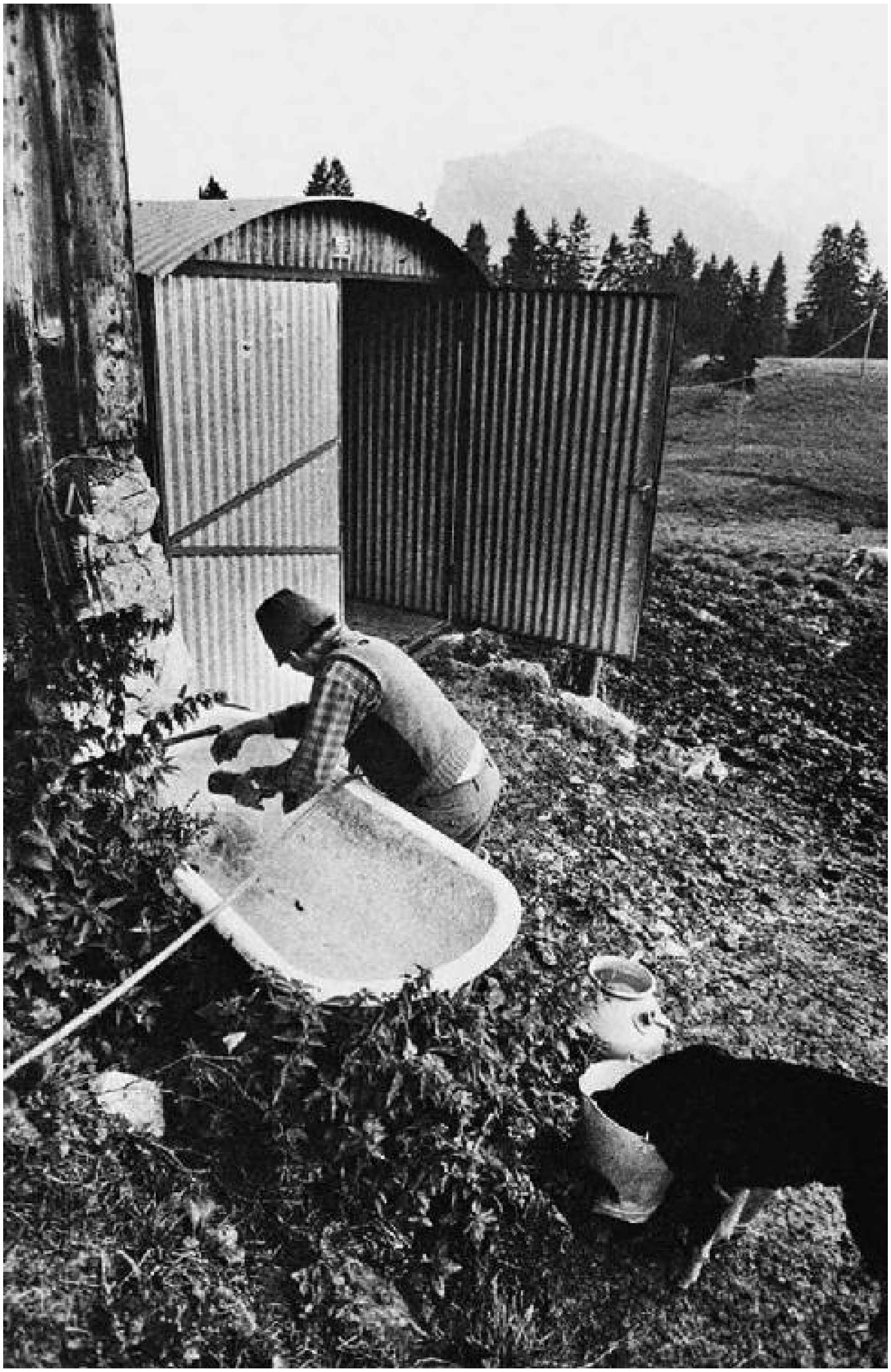
第二个星期六，当我给他带去一些洗出来的照片时，他把它们在餐桌上排开，仔细地打量起来。他指着一头母牛闭着的眼睛，用非常肯定的语气说："那成不了照片的主题吧！"

他沉默了一会儿，接着说："不过别以为我不能告诉你是哪一头！那是马尔克斯。"又沉默了一会儿后，他继续说："同样的原理也适用

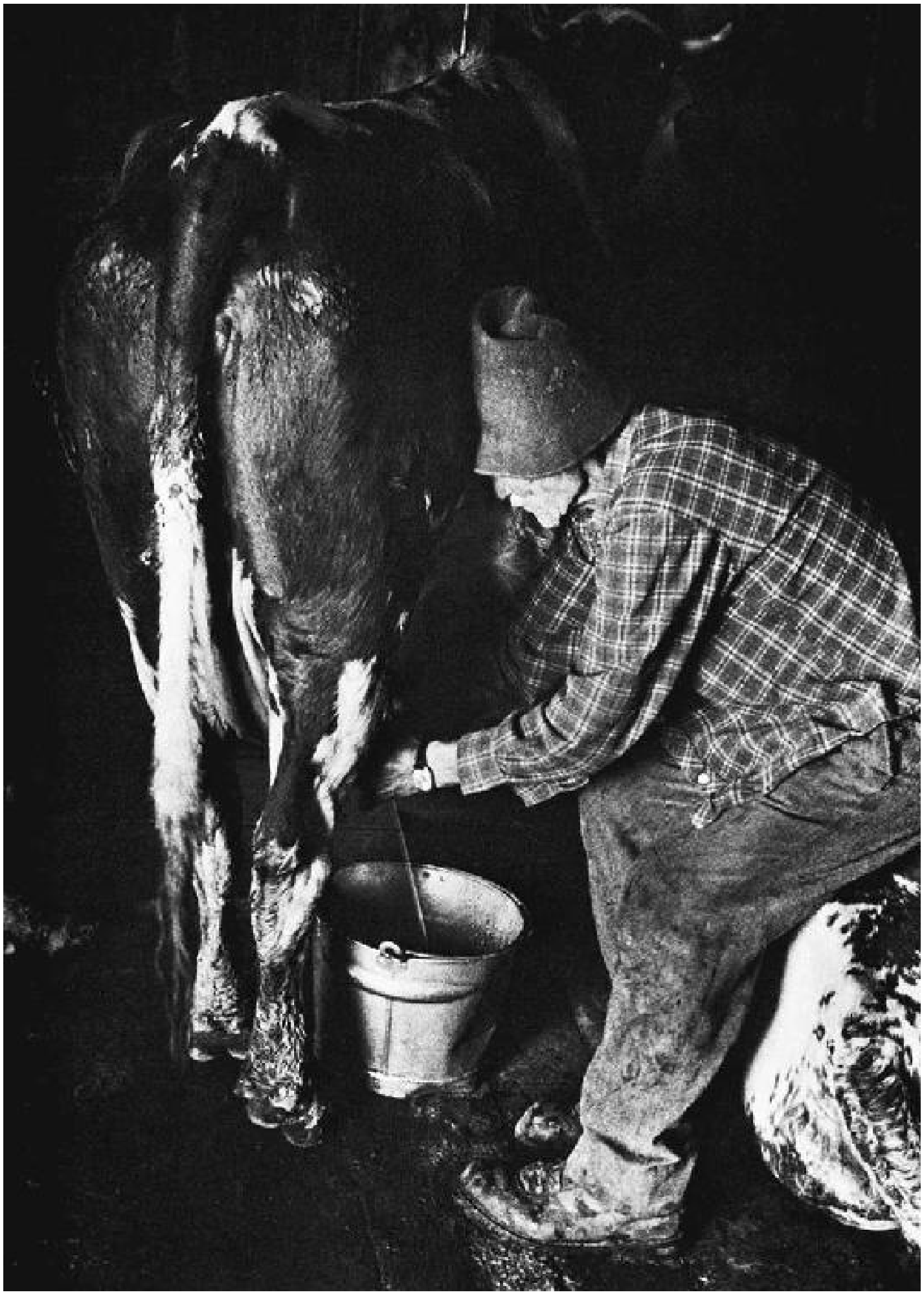
于人。要是你拍头像，你得拍出完整的头，还有双肩，而不能光是脸上的一个局部。”





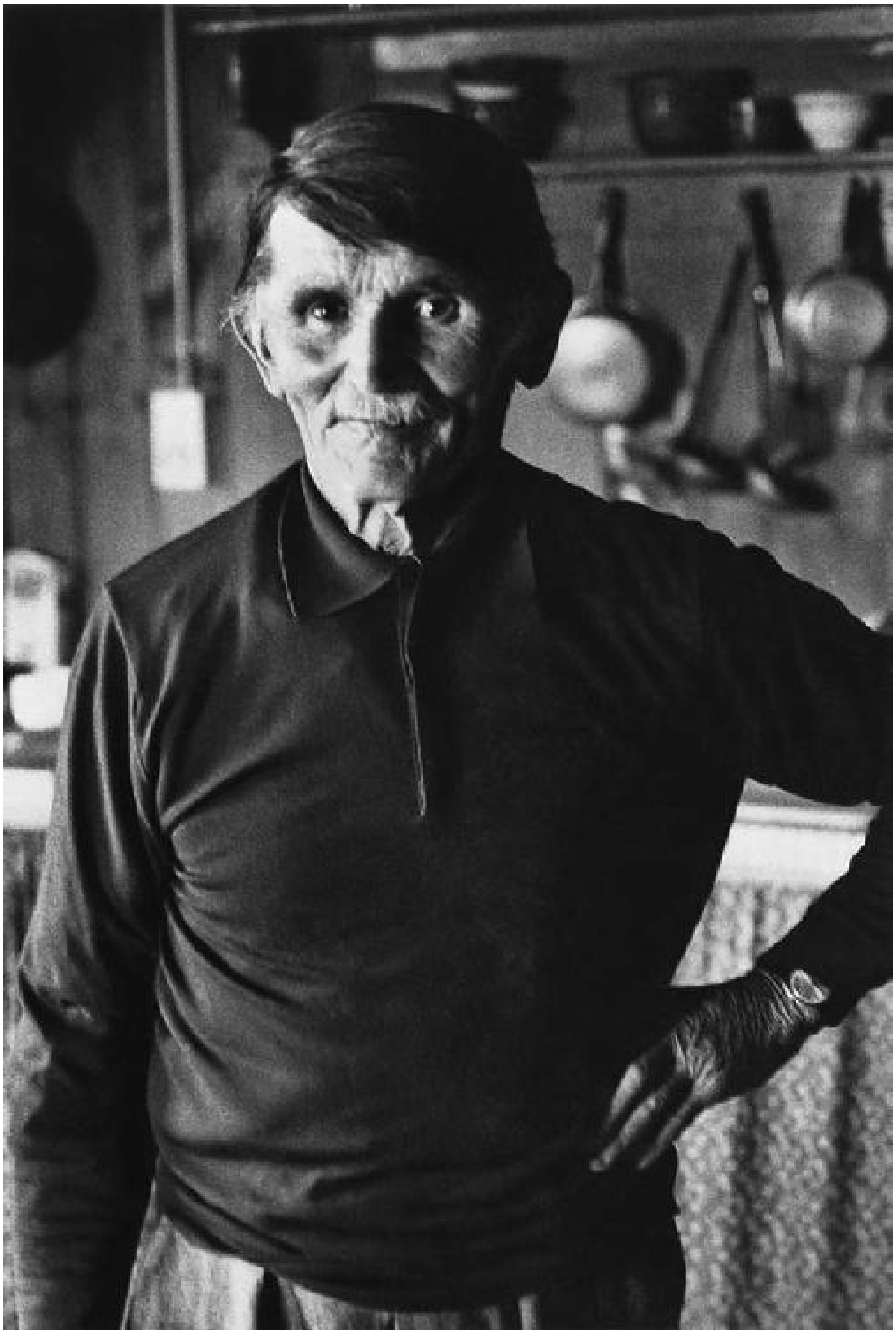


“这一张非常好！全部在那儿。”他挑出了他最喜爱的一些照片。这些照片能够呈现出给他生活带来欢乐的东西：他庞大的畜群、他的孙子，还有他的狗。



第二个星期天一大早，马塞尔来敲我的房门。他身着一件洗得很干净、刚刚熨过的黑色衬衣，头发梳得光光的，胡子也刮过了。“现在可以拍一幅半身照了，”他对我说，用手指指自己的腰部，“到这里为止。”在他所选择的这条线以下，他仍然穿着工装裤，还有沾着牛粪的靴子。不管刮风下雨，他还得照看那50头奶牛。他站在厨房中间，聚精会神地瞅着正在给他拍照的镜头。

他看到照片时——为了拍这照片，他做了充分的准备——终于松了一口气，说：“这下我孙子可以知道我是个什么样的人了。”

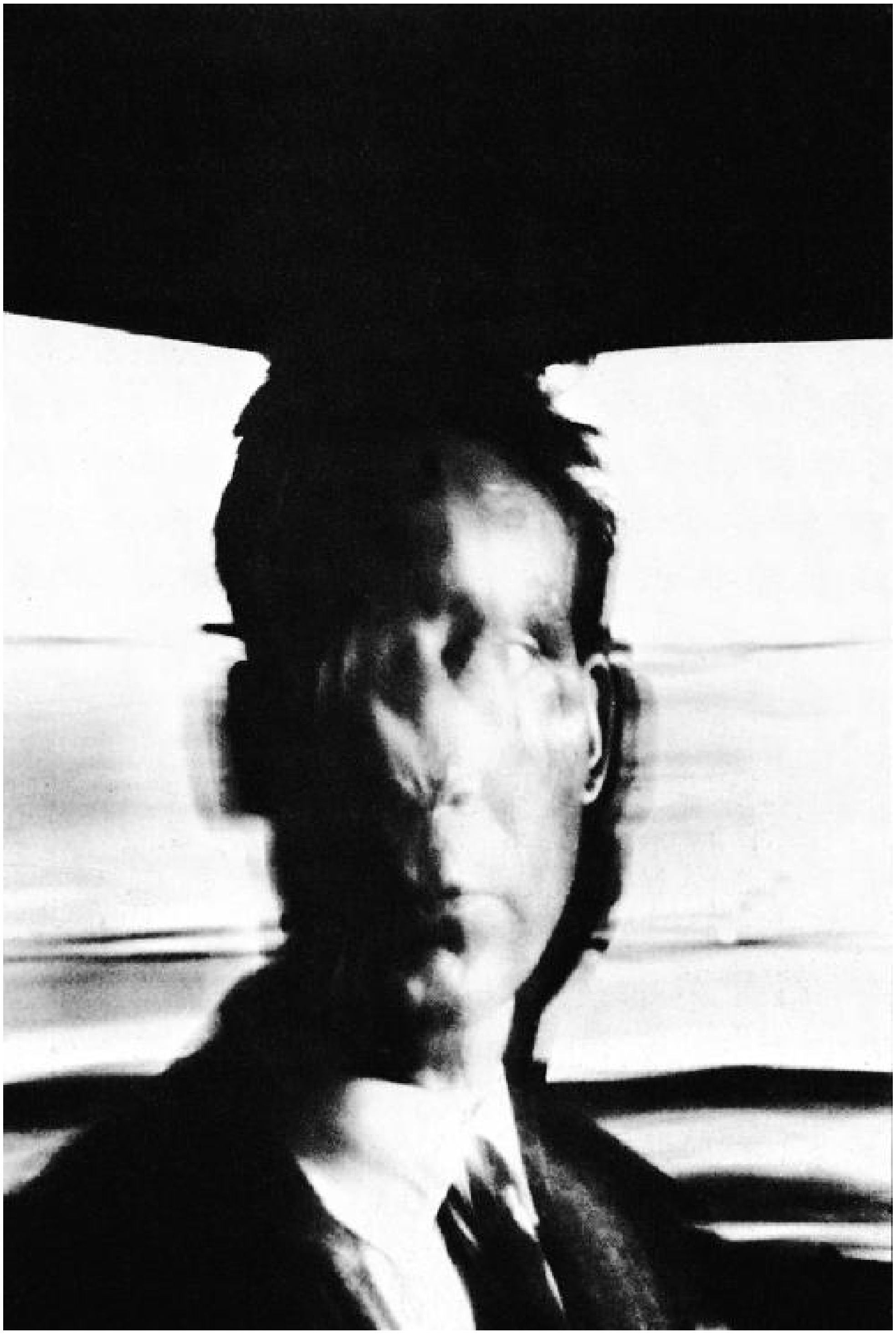


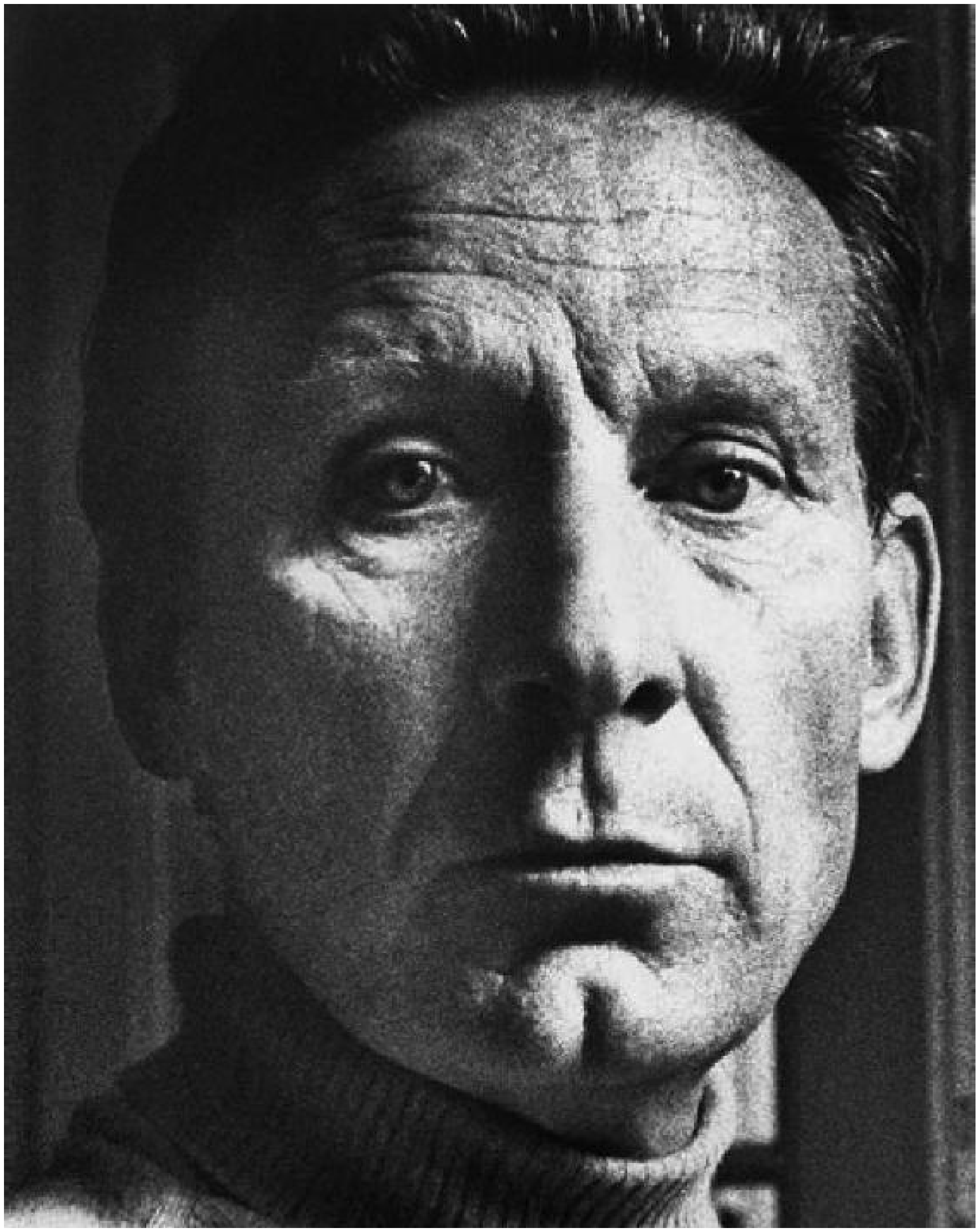
自拍像

要想拍好人像，先给自己拍一些照片（自拍像）可能管用，而且还得先学会接受别人给你拍照片。否则，当人们知道你正在拍他们时，他们经常感到的那种不安、紧张，甚至痛苦，你又怎么能够理解呢？

我的脸并不胖，鼻子大大的，但不太长。然而，在好多年里，我都无法接受自己的长相。我过去常常梦想自己长得像萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett）。（可是，要想长得像他那样，还得接受另一种生活方式。）我拍了不少自己的相片，但每一次都对自己的脸感到“厌恶”，因为我完全无法接受这张脸。我做鬼脸，调弄各种光线，故意移动相机。当我不得不在一部长长的电视片里观看自己时，这种“喜欢扮演”的毛病终于得到了治愈。这部电视片是克劳德·格丽塔（Claude Goretta）制作的，名叫《人群中的摄影师》。片子里的解药很猛，足以让我痊愈。这个一直被我注视着的人，带着他的所有弱点存在于世上。他是真实的，在某种意义上超出了我的控制。我不再为他的外表（appearances）负责。

数年以后，在一次由我主持的有关摄影的讨论课上，大家决定依次给对方拍人像。在轮到我摆姿势时，有个学生小心翼翼地说：“在这一光线下，你的脸看上去有点像萨缪尔·贝克特。”





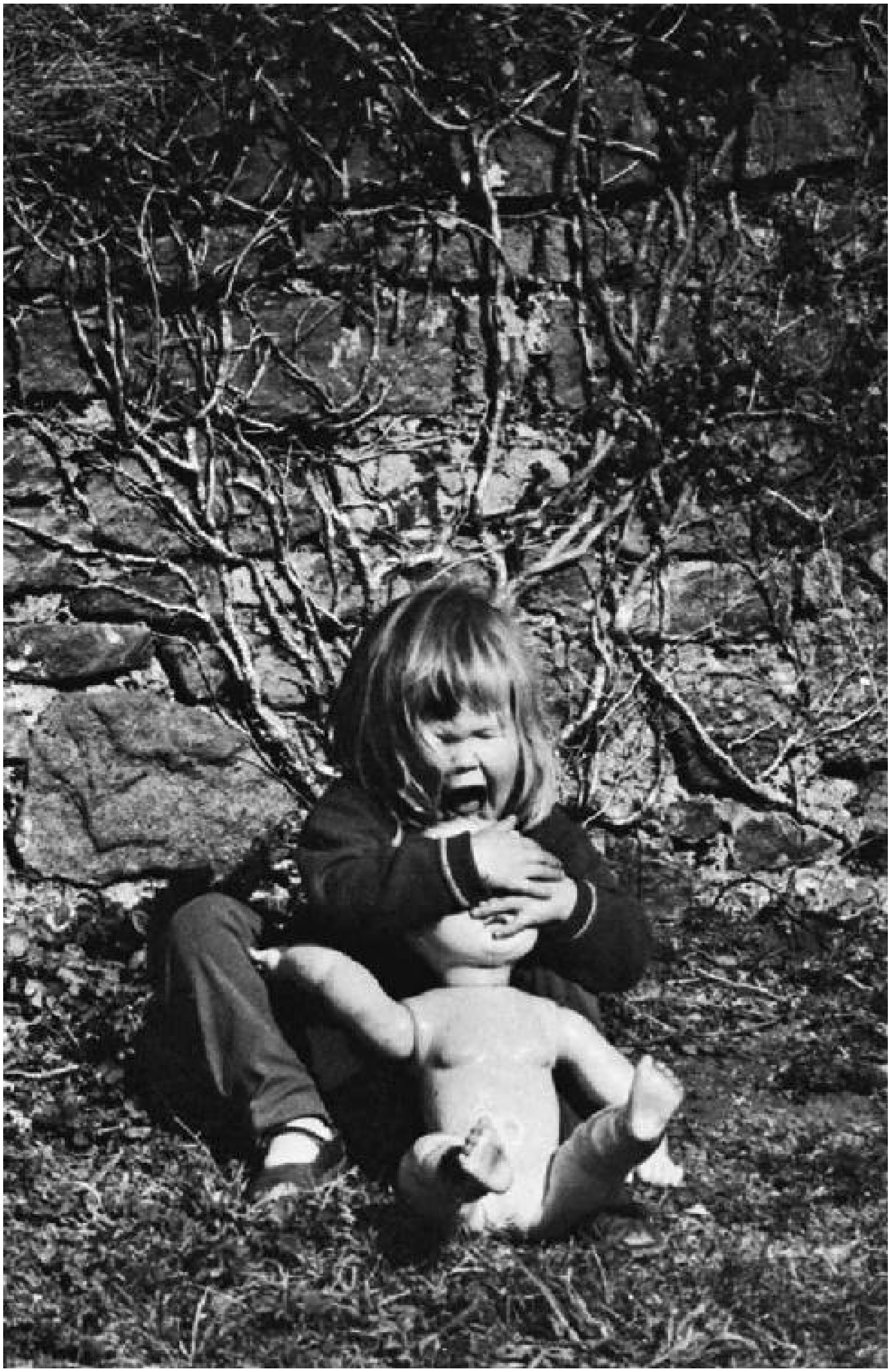
我看到了什么？

这是一个游戏吗？是一个测试吗？还是一个实验？三者都是，甚至不止这三者：一个摄影师的提问，想要知道别人是怎么看待他拍摄的那些照片，是如何读解它们，甚至拒斥它们的。事实上，面对任何一张照片，观看者都会将他（或她）自己的某种东西投射到照片上面。照片就像一块跳板。

我经常觉得有必要向观众解释我所拍的照片，给他们讲述原委。只有在非常偶然的情况下，一张照片才无须解释。这一次，我打算将解释的任务交给别人。我从自己的文件柜里取出一些照片，然后外出

寻找那些愿意解释它们的人。我询问的十个人当中，只有一个不愿意。他是个年长的园丁，他说这太像电视里的猜谜游戏了。

至于其他人，当我把照片摊开来给他们看时，他们都同意描述他们所想到的东西。我自己则一言不语，只是记录他们的话。我选择人大抵是随机的——有些人认识，其他一些则是第一次碰到。



E.J.，商场园丁：社会地位不同就会读出不同的事实——有一份工作，即使那是一分苦差事，真是令人快慰。

H.M.，职员：一个自信而快乐的工人。我发现他的姿势好像在向我们走来，真是有趣。他的姿态和那个监工正好相反，太精彩了。他让我感动，他并没有妥协。我羡慕这样的家伙。

C.M.，女学生：一个感到快活的人，他刚刚干完活。

A.R.，银行家：工作使你健康！这就是这个友好的工人似乎想要向我们发出的信号。不过，这只是一瞬间的事，因为很难想象一个在流水线上干了8个或10个小时的人还会这么开心。除非他是那种罕见的人，其目标比普通生灵崇高得多。

A.B.，女演员：流水线万岁！我感觉到两样东西：流水线已经停止，工作已经结束；这个男人的幸福。他对工场很自豪。活儿干完了。我的工厂太棒了。

F.S.，舞蹈教师：我很困惑。它是什么意思？一个仓库？不，里面什么也没有。他喜欢有人拍他。他很幸福。他在干活。他是很幸福。他可以抱怨的，可是他却不。他是一个理想的工人吗？也许他是老板吧？换了我，我在那儿不会感到幸福。

J.J.B.，心理学家：他很高兴一天终于结束了。这是一个厂房，有条装配线。已没有别的活可干了，他正在脱去手套。

L.C.，理发师：幸福！他张开双臂的姿势看起来好像正在迎接一个刚刚到来的人。他看上去像个工人，工作辛苦，钱却挣得极少。它让我想起德国战俘营里的囚犯，那种在军工厂里干活的囚犯。

I.D.，工厂工人：真是巧合。我们厂里有同样的流水线！从他的表情我看得出这是星期五晚上，一周工作的结束。他看上去很幸福，我祝他周末愉快。

事实是：这是一家联邦德国的铸造场。为了替国际劳工办公室写一篇新闻报道，我正在拍摄一个南斯拉夫工人。有个土耳其工人在旁边看见我，大叫道：“难道只有南斯拉夫人吗！我，就不存在吗！”是的，他很兴奋。于是我拍了这张照片。

商场园丁：这让我想起某个正在找最佳位置拍照片的人！他喜欢

商场园丁：这让我想起某个正在找最佳位置拍照片的人！他喜欢大自然。他是个摩登派，喜欢离开大城市。他在四处寻找那种在家里找不到的东西。

职员：未来属于年轻人！希望的图像。他的脸和衬衫是感人的。我情不自禁地想说：春天！

女学生：一个藏在鲜花盛开的树丛背后的家伙。他正在躲藏、玩耍。他想告诉人们他正在躲起来。

银行家：一条介于这个人和拍摄这张照片的方式之间的纽带。这是象征性的：年轻、美丽、生活的春天。我喜欢他的表情。这是健康，体魄上和道德上的健康。要是这样的年轻人再多些就好了。也许我太仓促了？我猜想他是个户外运动爱好者，又有思想。

女演员：一个年轻人在鲜花盛开的树丛中。春天。性感。这让我想起费里尼（Fellini）的电影《阿玛柯德》（Amarcord）中的一个情节，有个男人大叫道："我要女人！"只是在这里，男人很年轻，且花满枝头。

舞蹈教师：一个小伙子在开满鲜花的树丛背后。不过，他比树看上去更现实。青春。春天。只是他的表情太紧张了。

心理学家：一个西班牙工人在鲜花盛开的花园里。他属于无产者，却在春意盎然的乡下，这两者形成鲜明的对比。不过，不，不是真的对比。我可以看出来他手里好像拿着什么东西——但是照相机不可能是白色的。他看上去有些吃惊，但并不感到内疚。也许花园里有个姑娘在晒日光浴。

理发师：有人藏在树背后。没有别的了。噢，对了,他是个摄影师，正在寻找一个拍照的角度。

工厂工人：这很漂亮，不过要是彩照的话，花儿的色彩会更鲜艳。他爬得高高的，他一心想往高处爬。就是这样。

事实是：华盛顿，1971年。在一次反越战游行示威上，40万人在白宫前集会。这个年轻人爬到了树梢上，想要看得更清楚些，也为了拍下当时的照片。

商场园丁：这些人的眼睛能告诉你他们的生活。他们从来没有得到过什么，也没有捞到什么好处。今天，世界正在发生变化，政治性

的变化，改变男人们的命运似乎已经是可能的。这些人已经意识到不同国家之间的差异。

职员：谁正在回答他们的问题？他们都在看着镜头，他们都在等待着什么。我喜欢这张照片。从中我可以看出我们基督教的所有问题。我是在说废话，还是在聆听他们的声音，并分享他们的期待？

女学生：这是一群穷人，正在等待救济。

银行家：这张照片立刻让我想起亚洲的混乱。作为一个种族类型，他们有些细微的特征，而他们的表情表明，他们正在质疑生存的理由，也许这理由正变得十分迫切。

女演员：我的第一印象是，一群合唱队队员。他们正在等待结果。要不，仅仅在看摄影师？形势看起来非常紧张。

舞蹈教师：这些人相信什么？他们的眼神令人畏惧。人们愿意为他们提供些什么。不是食物——他们不是在寻找食物。他们正在等待，感到焦虑。如果我们让他们失望，他们会怎样对待我们？在那儿，在那样一个时刻，这是一种无法控制的力量，也许是积极的力量，也许是消极的。

心理学家：我可不想落入摄影师的陷阱。也许这是一次政治集会。他们非常严肃、勇敢。这些家伙，几乎没有一个人有笑脸。所有的人都很年轻。没有老人，也没有儿童。他们都是同一个年龄层的。

理发师：他们手里拿着表格。他们一定是在等待什么指令。这是在亚洲。男人们正在等着接种疫苗，或是等待投票。他们的脸看上去都一样，都是脏兮兮的。要不，是一群正在等着领工资的男人。他们都很穷。

工厂工人：这是在什么国家？他们是阿尔及利亚人吗？还是摩洛哥人？他们正摆着姿势等着拍照吗？很难搞清楚他们在做什么或等什么。从他们的脸上和眼神里，你能看到他们经常挨饿。

事实是：这是在斯里兰卡的一个茶叶种植场。一群男人正在开会，听一个有关输精管手术（男性节育）的讲座。会后，有三十个男

人同意，立刻在外面的流动医疗车上做手术。

商场园丁：（大笑）这张照片让我想起一个小女孩，她似乎早已成熟了，正在将她的玩具娃娃当作自己的婴儿。是啊，这个玩具娃娃不漂亮，还裸着身子，但却是她的孩子！

职员：一张奇怪的照片。是有人想保护儿童，使他们不要看到世界的残酷吗？是有人想掩盖现实的某些方面，不让他们看到吗？她的双手捂着玩具娃娃的眼睛，这是不应该的。人们应该敢于呈现一切，直面真相。

女学生：她正在哭，因为她的玩具娃娃没有衣服穿。

银行家：吃得好，穿得好，这样的孩子也许被宠坏了。要是没有任何物质上的忧虑，人们就会沉溺于各种各样的幻想和怪念头。

女演员："我的孩子正在哭呢，但是不想让别人看到。"让我感到吃惊的是她捂住那娃娃脸的方式。照片有一种强烈的意愿，想要将那个娃娃跟这孩子等同起来。这孩子扮演那娃娃正在经历的事情和感受。背景中的葡萄藤挺古怪的……

舞蹈教师：她什么都不缺，却认识不到这一点。她正在哭，双眼紧闭。背后是一些树藤。那个玩具娃娃跟她一般大。

心理学家：这让我感到困惑。她正在哭，似乎感到疼痛，而她事实上却是好好的。她因为玩具娃娃而哭，她捂住她的眼，好像想要掩盖什么见不得人的东西。

理发师：这是个孩子，有人想夺走她珍爱的玩具娃娃。她正紧紧地抱住它。或许她是个德国人，一个金发女孩。这让我想起自己小时候的样子。

工厂工人：这张照片很美。它令我想起我的小侄女，她姐姐试图从她手里抢走她的玩具娃娃。她正在哭，叫喊，因为有人想夺走她的娃娃。

事实是：这是在英国的乡下。一个小女孩正在和她的娃娃做游戏，一会儿对它很亲密，一会儿又很粗鲁。有一个瞬间，她甚至装出一副想要吃掉它的样子。

商场园丁：这让我想起我们今天多么依赖于石油输出国家，还有合作要比争吵来得好。今天我关掉龙头，明天我就有可能打开。这可不是个办法。

职员：有趣！我的第一个反应是，我喜欢像他那样睡一会儿，无忧无虑。睡觉是一种自由。第二个反应，也许经过一番思考的是，这些管道——是石油？还是水？——跟这个国家和人民有什么关系？我情愿他靠着左边的树打盹儿，或是躺在一幢楼房的过道里。他正在捍卫管道！

女学生：这个家伙躺在那儿取暖。有人正在走过来，以为他受伤了。

银行家：多么乏味和不舒服的午睡的地方啊！要不，他是在值班，守卫着那些管道？不，这个想法很低级。为什么看上去如此平常的举动却显得如此丑陋？

女演员："长途跋涉后的休息"。那是管线吗？一种它将走向世界尽头的感觉。这是一幅不断行走，然后停下来休息的照片。方向早已确定。风景中的其余一切都消失了。

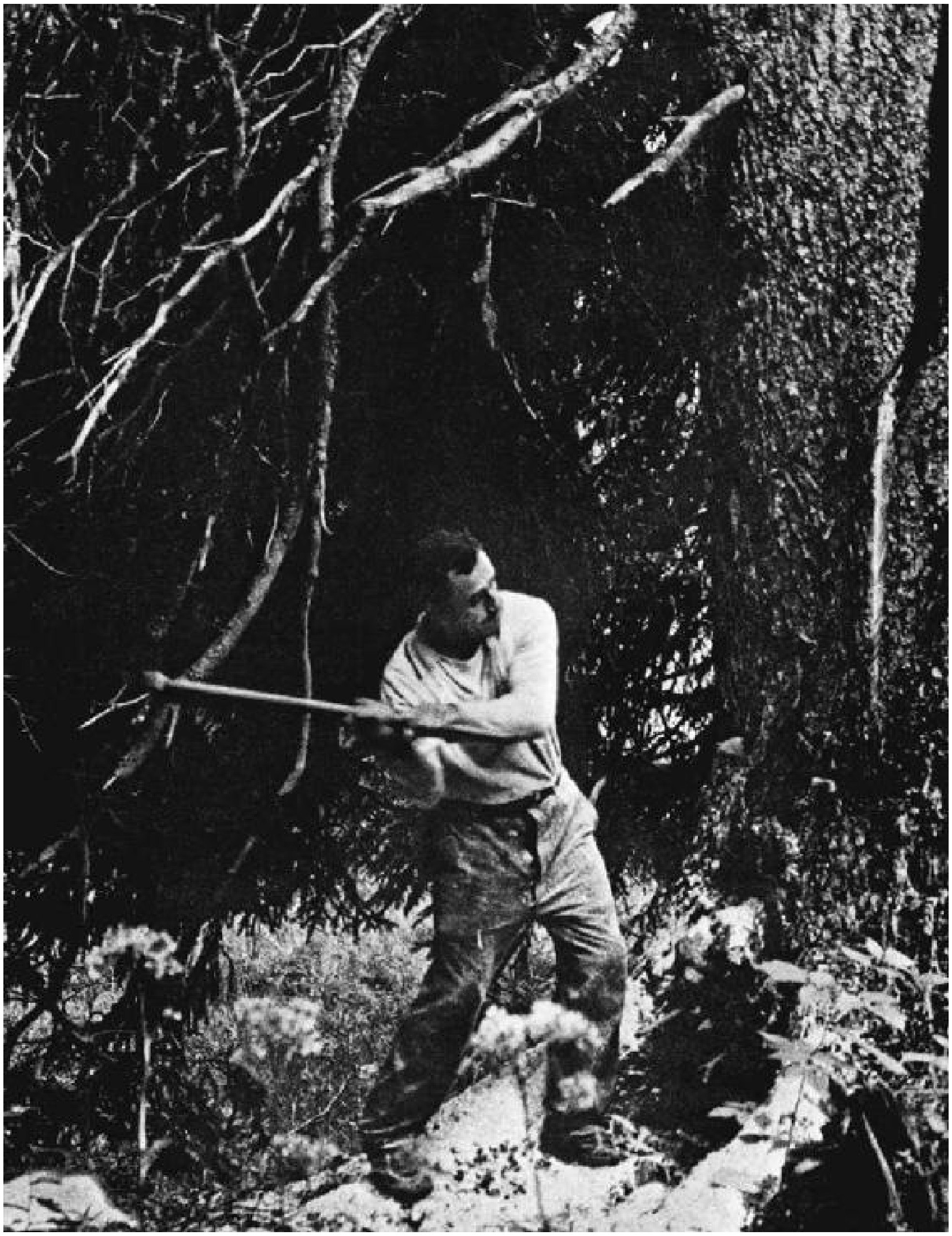
舞蹈教师：你是怎么拍出这样的照片来的？真是疯了，一个小小的生命躺在那儿。一个男人。好像是在说，是人类造出了这些管道。但是，那些制造这些管道的人永远不能想象它们在照片里看起来有多么巨大。这些管道好像没有尽头。

心理学家：挺精彩。管道里是什么？也许那是热的，可是，周围的乡野看上去不太像一个人们会在那儿取暖的地方。那是热水吗？

理发师：水。巨大的水管。那里是印度。那里的人很瘦弱、疲劳。管道不断地向前延伸，直到远处的尽头。

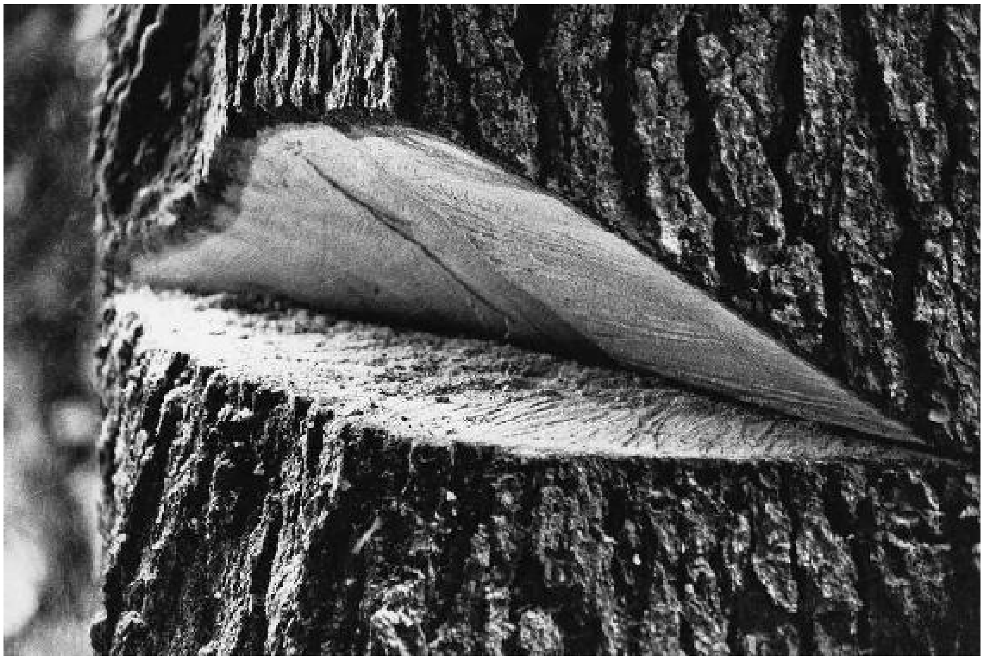
工厂工人：在这些管道里奔流的是什么？水还是燃料？从那躺着的姿势来看，他好像赢得了权利，可以在那儿美美地睡上一觉。

事实是：那是在波南（Ponai），一个离孟买30公里的地方。水管将清水输送到城里。那个男孩在管道上睡着了，因为那些管道非常凉爽。



一张加镜框的伐木者头像

有一天，伐木者的老婆在村口停了下来，对我说：“我想请你帮个忙。你能给我丈夫拍张照片吗？我一张都没有，如果他在林中死去，我连张用来纪念他的照片都没有。”

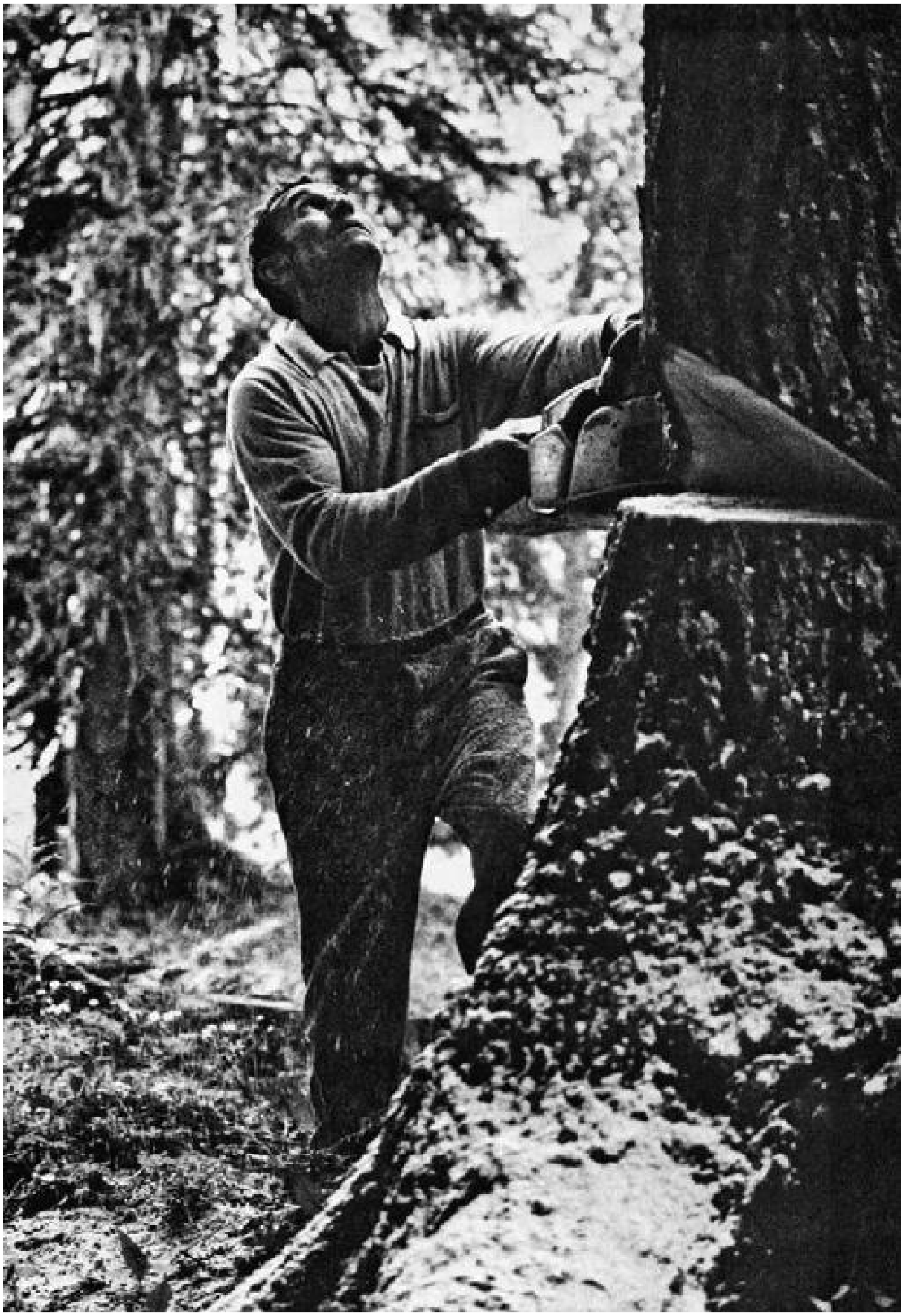


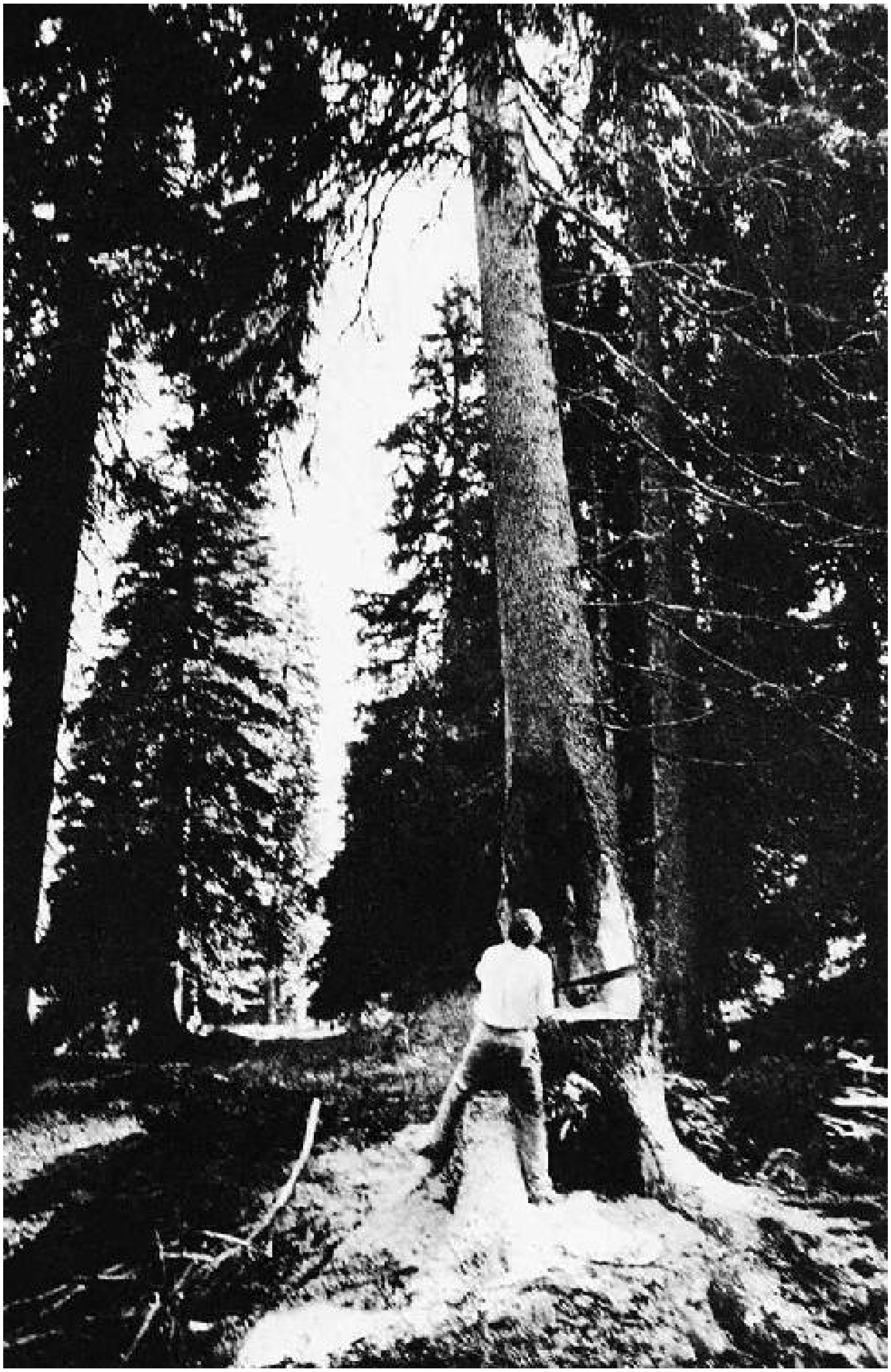
13

的。”

与大多数伐木者不同，加斯顿总是单干。他承认这比跟一个团队一起工作更危险。然而，他对森林怀有一种激情，喜欢一个人在那里工作。再者，他工作起来太疯狂，其他人都受不了。有些人和他待了几天后，就离开了他。

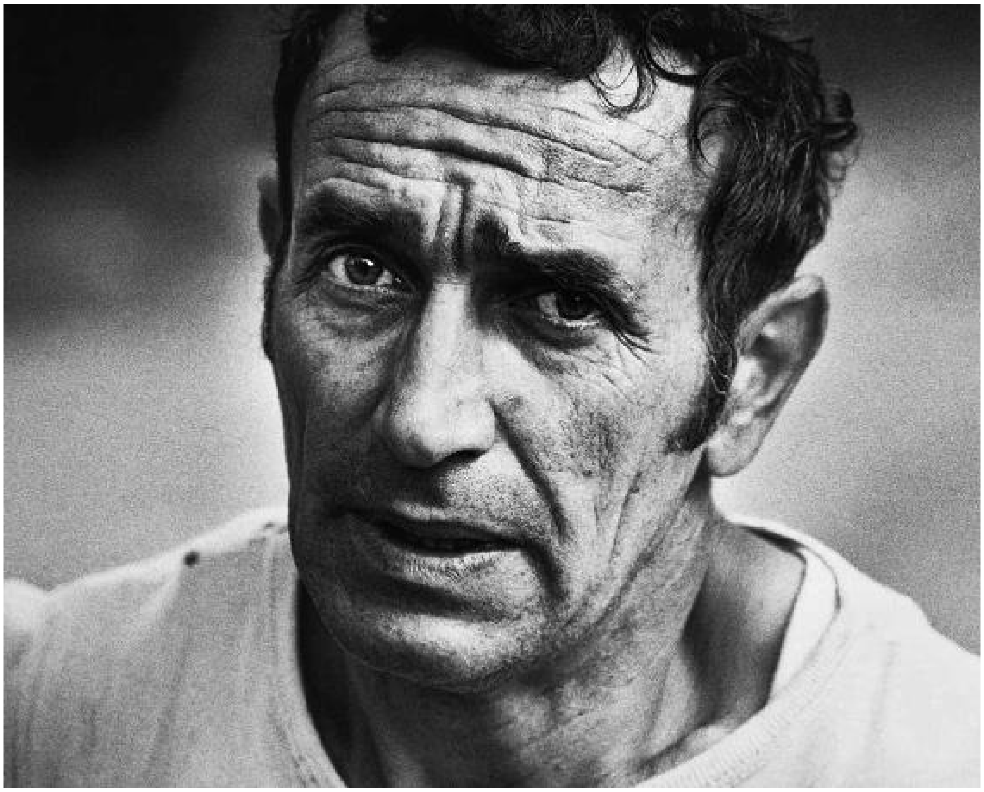
“你可以拍几张，”他说，“只要它们可以展示出这项工作是什么样的。”





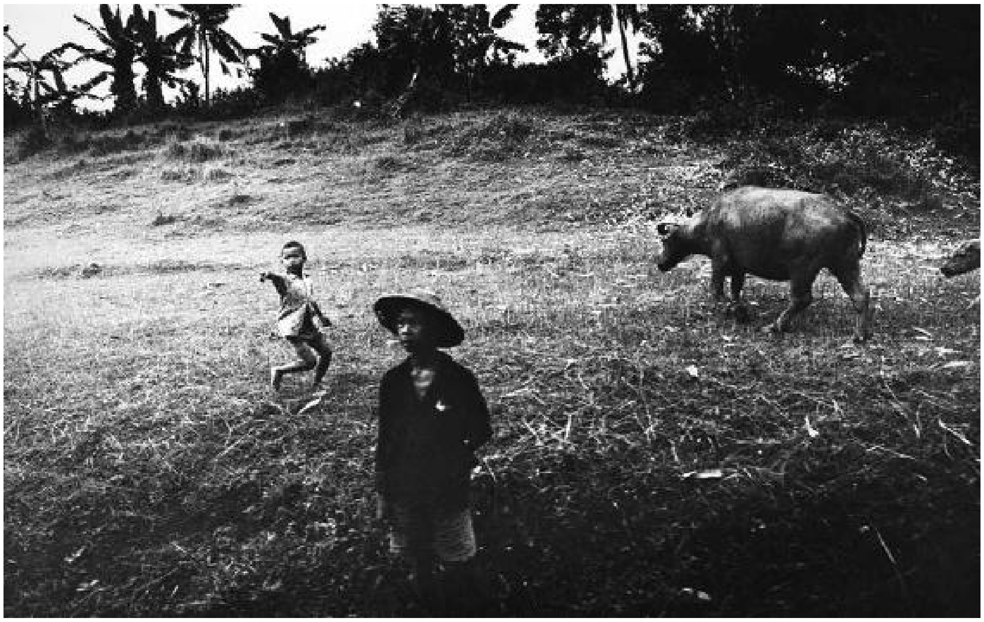
“自从开始伐木，我就一直梦想看到这样的照片，”他说，“能够拍下大树倒下的那个瞬间，只要你了解自己的手艺，那些大树就会倒在该倒的地方，倒在离你知道它将倒下的地方20厘米开外。”

加斯顿将树木拉到马路边，然后用大卡车运走。他们以木材的体积来付他报酬。



这就是加斯顿的老婆给装上镜框、搁在壁炉架上的相片。照片上没有树木，但是，如果你对森林有所了解的话，他脸上的表情就很容易理解了。

令人怀疑的异国情调



爪哇。1973年12月。从雅加达到万隆。一段200公里的旅程，群山环绕，稻田起伏。雇用我的那个机构认为坐飞机去太昂贵，也太危险了。而坐车前往则意味着不仅要租一辆汽车，还要雇一个司机，因为那里的道路过于崎岖。于是人们告诉我坐火车去。

就这样，我赶上了一趟舒适的普尔曼式列车，即将离开雅加达。一个学艺术的学生好心地把靠窗的座位让给我：“如果有一天我去瑞士旅游，我敢肯定有人也会将靠窗的座位让给我，这样我就可以舒舒服服地欣赏马特洪峰和大喷泉（Jet d’Eau）一带的风光了。你马上就可以看到优美的乡村风光，特别是进入山区后。”

但是，在进入山区前，我们还得离开雅加达，这是一个拥有500万人口（精确的数字不知道，也一直在变化中）的可怕城市。极其肮脏、贫困的郊区在铁路线两边无休无止地绵延——这是一种被季风浸透了的赤贫——离铁轨经常只有几英尺距离。那是典型的城市悲剧，整个城市因为每天冒出来想要在城里谋生的民工流而窒息。

从巨大的普尔曼式列车的窗口看到这些景象，几乎令人无法忍受。我周围的农民有的在闲聊，有的在阅读，有的则在做白日梦。我是唯一注视眼前景象的人。

不久，两旁的山峦开始高耸起来，铁轨不断地拐弯，不断地穿梭于隧道中。从其中一个隧道钻出来后，列车慢了下来，好像要停下来似的。但它一直没有停下来，只是慢腾腾地开了几公里路。孩子们开始在两旁出现，他们都半裸着身子，带着桀骜不驯的目光，常常张开双手。他们一路跟着列车奔跑，直到跑出数百米才停下来。车厢内的人没有一个去注视他们，甚至那个学艺术的学生也只盯着眼前的书本，没有向我解释什么。

我在万隆的那两天，那些孩子们的身影一直萦绕在我的脑海里。在回去的路上，我又一次得到一个窗前的座位，这一次，我准备好了相机。如果你是一个摄影师，而你被某些影像纠缠着，还有什么比把它们拍下来更好的法子来摆脱它们呢。于是，以五百分之一秒的速度，在我的相机里，我再一次看到了那些赤脚追赶火车的瘦骨嶙峋的孩子，没有人在意他们。他们既不能从别人那里得到什么，也没有从我这里得到什么。

没有独家新闻

许多年前，我驾驶一辆小型的雪铁龙穿行于南斯拉夫。我时间充裕，非常高兴地发现了许多新鲜的东西。那时候南斯拉夫还很少有来自西方的游客，因为它在西方媒体中被贴上了“共产主义”的标签。

在去贝尔格莱德的路上，我听到有个会议将在那里召开，那是铁托（Tito）与哥穆尔卡（Gomulka）之间的第一次会面。与其他来自《生活》杂志、《巴黎先驱报》以及《明星》等媒体的摄影记者一道，我为这次会议拍了一些照片。

在动身前往南斯拉夫之前，我跟一个新闻社接洽过，如果我有什么新闻的话，会将照片寄给他们。而这次会议无疑正是这样的新闻，于是我把照片航空寄到日内瓦。对第一版文章或通栏标题文章来说，这些照片是绰绰有余的。将这些照片发出后，我继续悠闲自在地旅行。

当我最后回家时，我没有想过得到大家的恭维——在新闻社的世界里，没有恭维一说，但我确实曾期望得到一笔稿费。不过我立刻醒悟过来。

“这些照片我们几乎没法派用场。你拍的铁托像个充满人性，甚至友好的国家元首。但是铁托是个共产党，而在这里买我们照片的报纸编辑心里都明白，一个共产党的国家元首该是什么样子的。你应该想到这一点，你知道。”

十年后，在西方媒体中，铁托开始被贴上“社会主义”而不是“共产主义”的标签，他甚至被称颂为一个传奇式的人物。我所拍的照片于是可以发表了。

没有拍摄的主题

“拍还是不拍？”这是每个走在大街上的摄影记者经常要问自己的问题。决定不拍的理由是各种各样的。

有时候是恐惧。你感到有可能激起被拍者的愤怒。比如在某些城市的码头区。在非洲或南美洲，一个白人摄影师常常不得不在人们对帝国主义的仇恨中约束自己，而拍照就是为帝国主义服务的象征。

有时候是出于道德原因的犹豫。比如，拍一张行刑的照片，人们经常会认为这是想要推翻压迫性的政权。

还有许多其他原因使人们放弃拍照。然而，如果你是个新闻摄影记者，你的雇主就会认为你的这些理由没有一个站得住脚。

几年前，我在阿尔卑斯山做过一次冒险，想要从南面翻越大若拉斯峰（Grandes Jorasses）。这是较容易翻越的一侧。我们到达隘口的那个晚上——我们正准备在那里过夜——发现另一个登山队刚从北侧下来。他们被暴风雨阻滞了一夜，不得不在离山峰几米远的地方宿营。他们当中有几个被冻得够呛，脸上满是经历过生死考验后的那种伤痕。要是将他们拍下来，第二天的报纸上就会登出独家报道。

但我甚至连相机都不想掏出来。我的决定中不存在什么美德，只是觉得有更急迫的事等着我去做：把那些受伤的人背下去（那时候还没有直升机）。

最近，我因为背部手术而住院两个星期。（这是那个装着相机、镜头和胶卷的背包害的！）我躺在病床上，动弹不得，医生也不许我挪动。我开始考虑怎么拍摄我的照片：病房的大小、我不幸的病友（我当时是在神经外科，那是专门收留脑神经和脊椎神经方面病人的地方）、一尘不染的走廊、一尘不染的天花板，每个角度都是洁白、纤尘不染，一副令人痛苦的表情。照片可以将这一切都呈现出来。但是，我立刻意识到，你不可能同时待在篱笆的两边。在我为世界卫生组织工作的许多年里，我拍过染病的人，刚做过手术的人，也拍过受伤的人。而这一次，最好还是完完全全待在他们一边吧。这样，这一经验就会不可消失地印在我的记忆里，而不是胶卷上。

外观
Appearances

约翰·伯格
by John Berger

这篇论文尽管以我的名字出现，而且也是我多年思考摄影的结果，却大大得益于以下人士的批评和鼓励：吉尔·埃劳德、安东尼·巴纳特、内拉·毕尔斯基、彼得·富勒、吉拉德·莫迪拉特、尼古拉·费里伯特、劳埃德·斯宾塞。

理性重视事物的差异，而想象力却推崇事物的相似性。

——雪莱

大约20年前，我开始了一项系列拍摄计划，这些照片将配上一组爱情诗，而且照片与诗歌之间可以互换。由于不清楚爱情诗是出自女人还是男人的口吻，因此是文本启发了照片，还是照片启发了文本，这一点是不确定的。我第一次对摄影产生了强烈的兴趣。

为了拍那些照片，我得学习如何使用相机，就去拜访让·摩尔。阿兰·泰纳给了我他的地址。让非常耐心地教我。在接下来的两年里，我拍了大量照片，心想这下可以诉说我的爱意了。

这就是我对摄影发生兴趣的开始。而我现在之所以想起它，是因为不管我的理论以及随后的评论是如何看待摄影的，摄影对我来说仍然是，而且始终是一种表达的手段。最重要的问题是：这是一种什么样的手段？

让·摩尔和我成了朋友，后来又成了合作者。这是我俩一起制作的第四本书。在合作过程中，我们不断地试图检验摄影的本质。一个摄影师和一个作家该怎样合作？图像与文本之间存在着什么样的可能关系？我们如何一同趋近读者？这些问题并非被抽象地提出，而是在写

作过程中自发地冒出来的，而且我们越来越感到它们的紧迫。医生与病人、治疗与病痛之间关系的含义。苏联视觉艺术家们的状态。民工的体验。[1]而现在，在此书中，则是农民看待他们自己的方式。

针对通过不断地试错（trial and error）来传达经验的问题，我们发现不得不怀疑甚至抛弃有关摄影的通常假设。我们发现照片并不是以我们原先设想的那种方式生发意义。

摄影的含混性

造成摄影成为一种奇妙发明——它的后果难以预料——的原因是，它的主要原材料是光和时间。

但还是让我们从更加具体的事物开始吧。几天前，我的一个朋友发现了这帧照片，拿来给我看。

我对此一无所知。确定其拍摄日期的最好办法是它的摄影技术。这张照片大约摄于1900年至1920年之间。我不知道它是摄于加拿大、阿尔卑斯山，还是南非。人们所能看到的只是一位微笑着的壮年男人，手里牵着一匹马。这照片缘何而拍？对拍照片的人来讲它有什么样的意义？它对那位牵马的男子有着相同的意义吗？

人们不妨做一个发明意义的游戏。**最后一个山里佬**（他的微笑带有怀旧的意味）。**一个放火烧了农场的家伙**（他的微笑于是带有狡黠的味道了）。**千里迢迢，艰难跋涉之前**（他的微笑有点惴惴不安）。**千里迢迢，艰难跋涉之后**（他的微笑又像是一种欣慰了）……

照片上确定无疑的信息只有马头上套着的缰绳，而这显然不是要拍这张照片的真正缘由。光是看着这张照片，人们甚至弄不清它究竟是做什么用的：是一张家庭照，还是一张报纸上的新闻照，抑或是一帧旅行者的快照？

会不会照片不是为那个男子，而是为那匹马儿拍摄的？那个男子会不会只是一个饲养员，牵着自己马儿的饲养员？他会不会是个马贩子？要不，这是某部早期西部片当中的剧照？

照片当然提供了无可辩驳的证据，表明这个人、这匹马，还有这根缰绳是存在过的，却丝毫也没有告诉我们他们的存在有过什么样的意义。

摄影捕获时间的流逝，显示被拍的事件曾经存在于世。一切照片都是关于过去的，在照片中，过去的某个瞬间被抓住了，因此，与那些有生命的过去（活的记忆）不同，这样的瞬间永远不可能导向现在。每张照片都带给我们两个讯息：一个关乎被拍摄的事件，另一个则关乎非连续性（discontinuity）的震惊。

在被记录的瞬间与眼下观看的瞬间之间，存在着一个深渊。我们是如此熟悉相片，以至于不再有意识地记住这两个孪生瞬间中的第二个，除非是在特殊的场合：例如照片上的人是我们的熟人而目前却远在他乡或者已经去世。在这样的场合，照片比大多数回忆或纪念品更加令人难忘，因为它似乎预言性地确认了由缺席或死亡所带来的不连续性。设想一下你曾经爱上照片上那个牵马的人，而如今他已经去世了。

然而，假如他完完全全是个陌生人，人们就只会考虑第一个讯息，而这个讯息充满了含混，使得人们根本抓不住它。照片所能呈现的东西，取决于人们喜欢发明的任何故事。

但是，这张照片的神秘性并没有到此为止。没有一个被发明的故事，没有一种解释可以带有这张照片所保存的那种直白平庸的外观所具备的“在场性”。这些外观并没有告诉我们什么讯息，然而却无可置疑。

第一批照片被认为是神奇无比的，因为，它们比世界上任何别的视觉图像更为直接地记录下了什么，它们呈现了缺席之物的外观。它们保存了事物的样子，而且还可以让这些事物的样子被人携走。其中的神奇之处不单单是技术性的。

我们对外观的反应是非常深刻的，它包含了本能和遗传的因素。比如，单纯的外观——不管是否是有意识的思考——可以激发性欲。再比如，行动的冲动——不管有多么犹豫——都可以因为红色而被唤醒。更加大胆地说，世界的样子是世界“在那儿”的一种最广泛可能性的确证，因此，世界的样子持续地提出并确认我们与“在那儿”之间的关系，正是这一点培育了我们的存在感。

在你试图读解那张牵马男人的照片之前，在你将它归类或命名之前，单单注视它的行为本身就确认了——不管多么微弱——你于这世上存在的感觉，你与那个男人、帽子、马、缰绳在一起。

***

相片的含混性并不在于被拍事件的瞬间之中：在这里，照片的证据与任何目击者的证据相比，并不具有更多的含混性。以照片来确认的赛跑，可以很好地用镜头记录下来的东西来加以确定。含混来自非

连续性，正是它导致了相片的孪生讯息中的第二个（被拍下的瞬间与观看的瞬间之间的深渊）。

一张相片保存了时间的一个瞬间，阻止它被后来的瞬间抹去。在这方面，相片或许可以与储存在记忆中的图像相比较，但它们也有一个根本性的差异：记忆中的图像是持续经验的剩余，而相片却将不相关瞬间的外观孤立出来。

在生活中，意义并不是即刻便知的。意义要在相互联系的事物中被发现，而且没有事物的发展，意义就无法存在。没有故事，没有揭示，便没有意义。事实和信息本身并不构成意义。事实可以被装进一台电脑并成为计算中的一个因素。意义却无法出自电脑，因为当我们赋予一个事件以意义时，那意义乃一种反应，既是对已知的反应，也是对未知的反应：意义与神秘不可分离，而且两者都不能舍去时间的消逝而生存。确定性也许是即刻便知的，怀疑却依赖于持续，意义是两者的产儿。被拍下的瞬间唯有当观众可以从中读出超越它自身的持续时，才能获得意义。如果我们发现一张照片有意义，那是因为我们赋予了它过去和未来。

拍照时，专业摄影师试图选择一个可以说服公众赋予其恰当的过去和未来的瞬间。摄影师的智慧或者他对主题的同情，界定了对他来说什么是恰当的。但是，与小说家、画家，或是演员不同，摄影师在任何一张单张照片中，只是做出了一个单个的构成性的选择（a single constitutive choice）：选择被拍摄的那个瞬间。

一张戏剧性的照片也许跟一张非戏剧性的照片一样充满了含混。

发生了什么事？需要加上标题我们才能理解一个事件的意义，比如“纳粹在焚书”。而标题的意义又取决于一种我们无法视之为理所当然的历史感。

一切照片都充满了含混。一切照片都取自一种连续性的断裂。如果是一个公共事件，这一连续性便是历史；如果是私事，这种连续性便是人生故事。即便是一张单纯的风景照也打破连续性，那就是光线和气候的连续性。不连续性总会导致含混。但这种含混经常不是显而易见的，因为一旦照片被配上文字，它们就一起提供一种确定性的效果，甚至一种教条式的武断效果。

在照片与文字的关系中，照片经常乞求解释，而文字通常就提供解释。照片是不可否定的证据，但其意义却很微弱，需要文字来赋予。而文字呢，就其本身来说尚停留在概括的水平，却因为照片的不可否定性而获得特殊的本真感。两者合在一起就变得异常有力，公开的疑问似乎得到了充分的解答。

然而，照片的含混性如果被认识并且被接受，那么它也许还使照片成为一种独特的表达（或表现）手段。这种含混性或许暗示了另一种讲述的方式？这就是眼下我想提出，后面也将会再次涉及的问题。

***

照相机是传送外观的盒子。自从照相机发明以来，它的工作原理还没有改变过。从被拍对象上发出的光，穿过一个小孔打在照相底板（plate）或胶片上，后者由于化学作用保存这些光的痕迹。从这些痕迹中，再通过另外一些更为复杂的化学反应，照片就可以被洗印出来。以我们这个世纪的技术水准而言，这是一个相当简单的过程。正如历史上的印刷技术之于今日已经非常简单了一样。不简单的只是捕捉由相机所传送的外观的本质。

相机所传送的外观是一种建构，一种人为的文化产物，还是——与我们留在沙地里的脚印一样——某种刚刚经过的事物的自然印迹？回答是，两者都是。

摄影师选择他所要拍摄的事件。这种选择可以被当作一种文化建构。建构的空间，似乎可以这么说，清楚地体现在他对没有选择加以拍摄的事物的拒斥中。建构是他对眼前事件的读解。正是这一读解（经常是直觉的、非常迅速的），决定了他对被拍摄瞬间的选择。

同理，被拍事件的图像，当它们作为照片呈现出来时，也是文化建构的一部分。它隶属于一种特殊的社会情势，隶属于摄影师的生活，也隶属于一场争论，或是一个实验，对世界的一种解释方式，一本书，一张报纸，一次展览，等等。

然而，与此同时，图像与它所再现的东西之间的物质关系（例如相纸上的标记与这些标记所再现的树木之间的关系），又是一种无中介的和非建构的产物。而且它确实像是一种痕迹。

摄影师选择树木、他想要的角度、胶卷的类型、焦距、滤镜、曝光的时间、显影的力度、相纸的类型、洗印的亮度、装框的形式等等。但是，在从树上发出并穿过透镜的光线，与其打在胶卷上的印迹之间，他并没有介入其中，而且如果不改变照片的根本性质，也是无法介入其中的。

要是问一问素描是如何不同于摄影的，我们或许就能澄清“痕迹”一词的含义。素描是一种译解。也就是说纸上的每一个标记不仅有意识地与真实或想象的“模特”相关联，而且还与别的标记及纸上留出的空白相关联。因此，素描或绘制的图像是由无数个判断的力量（或无力，如果那素描较差劲的话）相互交织起来完成的。形象在素描中每一次被唤醒，有关它的每一件事物都经过意识的中介——要么是经过直觉的，要么是有系统的。在一幅素描中，一只苹果是被制作成圆形和球状的；而在一张照片中，圆、苹果的光亮和阴影，都是作为既定的东西被接收下来的。

这一制作与接收之间的差异还意味着与时间的完全不同的关系。一幅素描含有它制作过程的时间，而这就意味着它拥有自身的时间，独立于它所描述的对象的实际时间。相反，照片几乎是即刻地接收——在今天通常以肉眼无法看清的速度接收——既定信息。包含在照片内的唯一时间就是它所呈现之物的孤立瞬间。

这两类图像所包含的时间还有另外一个重要的差异。在一件素描作品内存在的时间并不是一致的。艺术家会给予他或她认为重要的东西更多的时间。一张脸可能包含比它上面的天空更多的时间。人类认为重要的东西，素描中的时间也会随之增长。而在照片中，时间是一致的：图像中的任何一部分都隶属于同样持续的化学过程。在洗印过程中，任何一部分也都等同。

素描与照片之间有关时间的差异，是把我们导向这两种交流方式最根本的不同。构成一幅素描的无数判断和决定是系统化的。也就是说，它们建立在一种既定的语言之上。这种语言的教学及其在既定时候的运用，随着历史的变化而变化。文艺复兴时期一个绘画大师的学徒，与中国宋代的一个学生，学到的是不同的绘画实践和语法。但是，为了重建外观，每一种素描都得依赖一种语言。

与素描不同，摄影并不拥有一种语言。摄影图像是通过光线折射即刻诞生的；它的形象并非通过经验或意识而注入。

巴特在谈到摄影时说：“人类有史以来第一次遇到没有符码的讯息。因此照片并不是图像的伟大家族中最后（改进的）术语，它与信息经济学的决定性变异相适应”。[2]这种变异就是：照片提供信息，却没有自身的语言。

照片不是对外观的翻译。它们自外观中引用。

***

正因为摄影没有它自身的语言，它引用而不是翻译外观，人们才会说，镜头不会说谎。它不会说谎是因为它直接拷贝现实。

（不无悖谬的是，世上过去有过、现在还有伪照片的事实，成了摄影不会说谎的证据。你只有通过故意的混合、拼贴或再加工，才有

可能制作有意撒谎的照片。在你这样做时，你事实上已经不再从事摄影。摄影本身并没有可以运用的语言。）然而，照片却可以被，也正在被大规模地用来欺骗和作假。

我们四周充斥着摄影图像，它们构成虚假信息的全球体系：一个作为向公众宣传的、不断增殖的消费主义谎言的体系。摄影在这个体系中的角色是富有启发性的。这种谎言是在镜头面前构造的。一种对象和人物的“画面”被装配起来。这种“画面”运用一套象征的语言（正如我在别处已经指出的，经常来自油画的图像学[3]）、一种暗示的叙事，经常伴以被性感内容充斥着的模特表演。然后这样一种“画面”再被拍成照片。它之所以要被拍下来，恰恰是因为照相机能够担保任何外观的本真性，不管那外观有多么虚假。即使在引用一个谎言时，照相机也不会说谎。这就使谎言显得更加真实。

摄影的引语在其范围内是无可置疑的。然而这引语，如同在一场公开的或隐蔽的争论中被摆出来的事实，却可以提供虚假信息。有时候这虚假信息是故意的，例如在广告的情形中；经常地，它只是一种不加反思的意识形态假设。

比方说，在19世纪的世界各地，欧洲的旅行者、军人、殖民地官员、探险家拍下了大量“土著”，他们的风俗习惯，他们的建筑，他们的富裕或贫困，他们的女人的胸脯，还有他们的发型的照片；这些图像除了引起惊奇外，还被当作帝国主义划分世界的公正性的证据来加以呈现和读解。这就是在那些已经组织起来、实现理性化，以及测绘别人的人，与曾被别人测绘的人之间的划分。

照片本身是不会撒谎的，但是同样，照片也没有道出真理。或者毋宁说，照片确实道出的真理，它可以由自己来加以捍卫的真理，是非常罕见的。

早期充满理想主义色彩的新闻摄影师们——二十世纪二三十年代——认为，他们的使命是将真相还给人间。

有时候我不得不将目光从正在拍摄的对象上移开，内心充满凄怆。那些痛苦的脸在我心中强烈地啃噬着我，就像它们在胶卷上蚀刻下深深的烙印。但是我回来了，因为我感到我的使命是拍摄这些照

片。道出事情的真相至为重要，当我通过镜头观看世界的时候，正是这一点激励着我。

——玛格丽特·伯克-怀特（Margaret Bourke-White）

我对玛格丽特·伯克——怀特的作品充满了敬意。在某些政治形势下，摄影师们确实有助于提高公众对别处正在发生的事实的警惕性。例如，20世纪30年代美国乡村地区的贫困程度，纳粹德国针对犹太人的街头暴行，美国在越南大量使用凝固汽油弹的后果。然而，相信一个人所看到的东西，正如某人通过镜头所看到的他人的经验，是“道出真相”，仍然是一种混淆真理的不同层次的冒险。而这种混淆在目前公众对摄影的运用中，已成为一种流行病。

摄影被用于科学探索：被用于医药学、物理学、气象学、天文学、生物学中。摄影信息还被用于社会和政治控制体系——档案材料、护照、军事情报等。另外一些照片则被当作一种公共传播手段而被广泛用于媒体。这三种语境是不同的，但是，人们通常认为照片的真实性——或者说这种真理发挥功能的方式——是相同的。

事实上，当照片被用于科学探索时，它那无可置疑的证据性实在是得出结论的一种辅助手段：它提供研究的概念框架内的信息；它提供易于消逝的细节；当照片被用于一个控制系统时，它们的证据多少局限于确定同一性和在场。但是，一旦照片被当作一种传播手段，鲜活经验的本质就介入进来，于是真相变得更为复杂。

一张受伤腿部的X光照片可以“道出真相”，表明骨头有没有受损。然而，一张有关人们的饥饿体验的照片却如何“道出真相”，或如何“道出”他因为饥饿而对于一场盛宴的体验的“真相”？

在某种意义上，没有一张照片可以被否定。所有照片都具有事实性。需要加以检验的只是照片以何种方式能够或不能赋予事实以意义。

***

让我们回顾一下摄影是如何以及何时发明的，回忆一下，它是如何，或许可以这么说——被洗礼，以及如何成长起来的。

照相机的发明是在1839年。奥古斯特·孔德（Auguste Comte）刚刚完成其《实证哲学教程》。实证主义与照相机、社会学一同成长。支持这三种实践的信念是：由科学家和专家记录下来的，可观察、可量化的事实，终有一天可以向人们提供有关自然和社会的全部知识，以至于人们可以操纵（order）这些知识。精确科学将取代形而上学，计划将解决各种社会冲突，真理将取代主观性，而一切黑暗和隐藏在灵魂深处的东西都将为经验知识所照亮。孔德写道，从理论上说，也许除了星球的诞生，人类可以知晓一切东西！打那以后，照相机甚至拍摄了诸星球的形成过程！而摄影师们如今每个月提供给人们的信息，甚至远远超出了18世纪百科全书派所设想的全部计划。

然而，实证主义的乌托邦却没有实现。如今的世界也没有比19世纪时变得更容易为专家所控制，尽管这些专家相信他们已经掌握了世界的运行规律。

得到实现的是前所未有的科技进步，最终，这使得所有其他价值臣服于这样一个世界市场：这个市场将一切，包括人类及其劳动力，他们的生和死，都视为商品。没有得到实现的实证主义乌托邦事实上成了全球晚期资本主义体系，在这个体系中，一切都已经被量化——不单单因为它能够被还原为统计事实，而且还因为它已经被还原为商品。

在这样一个体系中，不存在经验的空间。每个人的经验都只是一个私人问题。个体心理学取代了哲学，成为对世界的解释。

也不存在主体性的社会功能的空间。一切主体性都被当作私人的，而社会所允许的主体性的唯一(虚假)形式就是个体消费者的梦想。

伴随着对主体性的社会功能的这种压抑，其他一些压抑接踵而至：对有意义的民主的压抑（被民意调查与市场调研技术所取代），对社会良知的压抑（被私人利益所取代），对历史的压抑（被种族主义及其他神话所取代），对希望——所有力量中最主观和最富有社会性的东西——的压抑（被作为舒适的进步的神圣化所取代）。

今天运用摄影的方式既来自对主体性的社会功能的压抑，也确认了这种压抑。人人都说照片揭示真理。从这一简化中［它使真理被还

原为瞬间性（instantaneous）]，人们得出结论：一张照片所呈现的一扇门或是一座火山，与它所呈现的一个正在哭泣的男人或是一个女人的身体，属于同一个真理秩序。

如果说在作为科学证据的照片与作为交流手段的照片之间还没有作出理论上的区分，那么，与其说这是一种失误，还不如说是一种假设。

这个假设过去是（现在还是）：眼见为实，而“实”包含着“真”。

公共摄影还保留着实证主义希望的孩提时代。这个孤儿——因为这些希望如今已经死亡——已经为公司资本主义（corporate capitalism）的乐观主义所收养。否定照片天生的含混性与否定主体性的社会功能，似乎是紧密联系在一起的。

照片的大众使用

“在我们这个时代，没有哪种艺术品像自己的照片，某人最亲近的亲戚和朋友的照片，或心爱的人的照片那样被我们近距离地加以观看。”里希特瓦克（Lichtwark）早在1907年时就这样说。他的话使我们的研究从审美区分的领域向社会功能的领域转移。只是到现在，这一有利的视点才被带向更远处。

——瓦尔特·本雅明：《摄影小史》（1931）

母亲和她的孩子正专心致志地看着一个士兵。他们也许是在交谈，但我们听不见他们的声音。或许他们什么也没说，一切尽在他们彼此凝望的眼神中了。他们之间当然正在发生一场戏剧。

照片的标题是：《红色轻骑兵即将出发》，1919年6月，布达佩斯。照片是安德烈·柯特兹（André Kertész）拍的。

如此说来，照片中的那个女人是刚刚走出自己家，不久就将孤单地回家去。这一幕有力地表现在他们着装的差异上：男人的服装是用来行军、宿营和战斗的，而女人的衣裳却适合待在家里。

标题还可以引发另外一些联想。哈布斯堡王朝上一年秋天刚刚倒台，那一年冬天，物资出奇地短缺（特别是布达佩斯的汽油），经济面临崩溃。仅仅两个月前的3月份，社会主义共和国议会宣布成立。巴黎的西方阵营担心俄国和匈牙利革命会在整个东欧和巴尔干地区蔓延开来，于是计划肢解新的共和国。封锁早就实施了。福煦总司令（General Foch）正在计划军事入侵，由罗马尼亚和捷克的士兵打头阵。6月18日，克里孟梭（Georges Clemenceau）给库恩·贝拉（Béla Kun）发去最后通牒，要求匈牙利军队撤退，而这会使罗马尼亚军队占领匈牙利东部三分之一的领土。在接下来的6个星期中，匈牙利军队一直在战斗，但终于不敌。到8月份，布达佩斯被占领，不久之后欧洲第一个法西斯政权在霍尔蒂（Horthy）的领导下成立。

如果我们观看一张过去的照片，想要把它跟我们自己联系起来，那我们就必须知道过去发生的事情。因此，刚才这个段落——还有更多有待解释的东西——与读解柯特兹的照片有关。这或许就是他为什么写下那个标题，而不仅仅是“出发”的原因。然而，照片——或者更确实地说，这张照片被要求如此这般加以读解的方式——远不能被限于历史事件。

照片上的一切都是历史性的：制服、长枪、布达佩斯火车站旁的一个角落、可识别的人群的身份和传记因素，甚至篱笆那边树木的高

度。但是，它也关乎对历史的拒斥：一种抗议。

这种抗议并不是摄影师说“不要战争”的后果。最终静止的图像其实并不是川流不息的河水中一根固定的柱子。我们知道那个士兵就要转身离开，我们会认为他是那个女人怀里抱着的孩子的父亲。被拍下瞬间的意义早已在断言几分钟、几周和几年之后的东西。

抗议也存在于男人与女人分离前的目光中。这一目光并不直接面向读者。我们能见证这一目光，就像旁边那个带胡子的年长士兵和头戴披巾的妇女（也许是他姐姐）一样。这目光的独特性因为母亲怀里的孩子而得到强化；那孩子正注视着父亲，却被父母的目光所排斥。

这目光在我们眼前交叉，守卫着本质的地盘，不是车站外面围绕着他们的那些东西，而是他们生活的本质。那女人与士兵正注视着对方，因此本质的图像如今应该为他们而存在。在这一目光中，他们的存在对抗他们的历史，即使我们会认为这一历史是他们接受或选择的历史。

***

一个人如何对抗历史？保守主义者可能会竭力反对历史中的变化。但是，存在着另一种反抗。谁读了马克思的书而不会感到他对历史进程的痛恨呢？谁读了他的书而不会感到他对历史终结的不耐呢？他相信，当必然王国被代之以自由王国时，历史就终结了。

对历史的反抗也许部分地存在于对历史中所发生事件的反对中。但是，还不止这些。每一种革命性的抗议都是一项反对大众成为历史对象的计划。一旦群众感到他们不再是这样的对象，历史就不再成为时间的垄断者。

设想一下巨型断头台的铡刀跟一座城市的对角线那么长。设想铡刀从天而降，将那里的一切——墙壁、铁路、大篷车、作坊、教堂、水果篓、树木、天空、鹅卵石——都切成两半。这样一把铡刀正好落在每一个注定要参加战斗的人面前几码远的地方。每个人都发现自己距离危险的刀锋所切割出来的裂陷只有几码远，这深深的裂陷只有他才能够看到。这裂陷像一道深深的刀痕那样切入肌肉，一目了然，眼前发生的一切无可置疑。但最初一刻并不疼痛。

痛苦来自人们想到死亡是如此接近自己。正在修造防卫工事的男男女女突然意识到，他们正在处理的东西和他们正在思考的东西也许是他们最后的处理和思考了。当他们修建防卫工事时，痛苦开始滋长。

……在掩体里，他们的痛苦消失了。转变是完完全全的。这是因来自屋顶上的一声叫喊而实现的，士兵们正在上面向前行进。突然，一切都变得不再令人后怕。掩体就在他们的防卫工事与他们一生中所受到的暴力摧残之间。没有什么是令人后怕的，因为正是他们过去的精粹向他们发起进攻。在掩体的这一侧，未来早已来临。[4]

革命行动非常罕见，反抗历史的感觉却是恒常的，即使这种感觉未能得到描述。它们经常被发现体现于人们称之为私生活的东西中。住房不仅已经成为物质上的庇护所，而且也成为目的论的庇护所，尽管与历史的无情相比它是那么地脆弱；这种无情应该与历史经常包含的粗野、不公正与悲惨区分开来。

人们对历史的反抗是对施加于他们之上的暴力的反动（甚至是一种抗议，但是这种抗议是如此秘密，以至于没有直接的社会表情，而这种间接的表情经常被神秘化，也非常危险：法西斯主义和种族主义都来源于这种抗议）。暴力存在于时间与历史的合并，以至于两者变得不可区分，人们不再能够单独地读解这两种不同的体验。

这种合并始于19世纪的欧洲，并且已经随着历史变化的节奏加快而变得更为复杂、更为紧张，最终成为全球性的事件。所有大众的宗教运动都是抗拒这一合并暴力的形式。

这种暴力存在于何处？人类抓住并统一时间的想象力（在想象力存在之前，每种时间范围——宇宙时间、地理时间、生物学时间——都是不同的），总有能力解除时间的威胁。这一能力与记忆官能紧密地联系在一起。但是，时间之被解除威胁，不仅仅通过回忆，而且还通过某些时刻的持续存活，从而蔑视时间的流逝。这并不是靠难于忘却的记忆，而是靠在这样一些时刻的体验中存在着的对于时间的漠视。那是激发了诸如for ever,toujours,siempre,immer[5]这样一些词汇的体验，例如这样一些瞬间：成功、迷狂、梦想、激情、异常的道德决断、大无畏、濒临死亡边缘、牺牲、悲恸、音乐、幻觉等等。

这样的瞬间已持续地在人类经验中出现。尽管在某人的一生中它们并不常见，在人群中却很平常。那就是所有抒情表现的材料（从流行歌曲到海涅，再到萨福）。没有哪个人一生中会从未体验过这样的瞬间。所不同者只是人们对于这种体验的信任程度，亦即赋予它们意义的程度。我说信任是因为我相信在私下（如果说不是公开的），没有人不会赋予它们以一定的意义。它们是高峰体验的瞬间，内在于想象力与时间的关系之中。

在时间与历史合并之前，历史变化的速度非常缓慢，使个体对于时间流逝的意识得以区别于他或她对于历史变化的意识。个人生活的秩序为相对无变化的节奏所包围，而相对无变化的东西（历史）倒过来又为永恒（timeless）所包围。

历史以往是尊重死亡的：持久之物敬重易逝之物的价值。陵墓便是这种尊敬的标志。在个体生活中蔑视时间的瞬间一如透过窗户的一瞥；这些窗户穿过历史通向永恒，而这历史是缓慢地变化着的，永恒却永远不变。

18世纪时，历史变化的速率开始加快，导致历史进步原理的诞生，永恒或不变则由历史时间加以解释，并最终与历史时间为伍。天文学按时间先后排列星座。勒南使基督教历史化。达尔文则使万物的起源历史化。与此同时，在行动上，通过帝国主义并使工人无产化，其他拥有不同时间概念的传统文化、生活和工作方式被加以摧毁。日夜不停的工厂就是一个永无休止、统一行动和无情纪律的符号。工厂即便在睡梦时间里也一刻不停地运转。

历史进步原理认为消灭除它自己以外的其他一切历史观是进步本身的表现。迷信、顽固的保守主义、所谓的永恒法则、宿命论、社会顺从、对来世的恐惧（教会非常擅长利用这一点来恐吓信众）、轮回、无知——这一切都得被清除，并为这样的训条所代替：人类能够创造自己的历史。而这确实代表了进步，因为没有这样一种历史可能性的意识，社会正义就不可能完全实现，而这样一种意识又取决于历史解释的获得。

然而，一种深刻的暴力施加于主观经验之上。而争论说“与客观的历史可能性相比，这一点无关紧要”，乃无的放矢，因为现代主观/客

观的区分形式恰恰与这一暴力同时产生和发展。

今天，包围着个体生活的东西可以比那种生活本身的简明秩序更迅猛地发生变化。永恒已被消灭，而历史本身也已经朝生暮死。历史不再尊敬死者：死者只不过是消逝了的东西罢了。（一项比较西方上世纪所立的公共纪念碑的研究表明，最近25年纪念碑的数目惊人地下降了。）没有一种普遍认可的价值比人的一生寿命还长，大多数甚至更短。世界范围内的通胀外观在这方面倒具有象征性：经济危机的史无前例的现代形式。

于是，对那些蔑视时间的瞬间的共同体验如今已为包围它们的一切所否定。那样的瞬间不再像透过历史凝望永久的窗户。导致"永恒"之类的语汇产生的经验现在只能在私下孤单地加以保护。它们的角度也已改变：它不再超越，只会孤立。摄影技术发展的时代正好与这种独特的现代外观成为流行物的时代相适应。

不过，幸运的是，人们并不只是历史的被动对象。除了大众中的英雄主义，还有大众的创造力。在这方面，创造力运用任何现成的东西来保存经验，重建"永恒"领域，并坚持永恒的存在。因此，成千上万的相片和脆弱的影像经常被随身携带或置于案前，用来指示历史时间所无权加以摧毁的东西。

私人照片在今天得到人们的喜爱和重视，似乎它就是透过历史之窗凝视时间之外的东西的那一瞥的物质化。

***

那女人和红色轻骑兵的照片代表了一个理念。这理念不是柯特兹发明的，而是活生生地展现在他眼前，他只是接受而已。

他究竟看到了什么？

夏日的阳光。

她的连衣裙与士兵由于必须宿营野外而穿着的厚重大衣之间鲜明的对比。

那男人带着某种沉重心情等待出发。

她的聚精会神——她望着他的目光好像表明他已经走得很远了。

她愁容满面，却抑制着哭泣。

他的无奈——这一点人们可以从他的耳朵和头部的姿势看出来——因为在这一刻她比他坚强。

她的听天由命，她那抱孩子的姿势可以说明这一点。

那个被父亲的制服吓着了的孩子，孩子意识到这是个不同寻常的时刻。

她在出门前将头发梳理过了，还有她的旧裙衫。

他们的衣柜想必空空如也。

很容易罗列见到的一切，因为，要是它们感动我们，那它们必定是通过眼睛来感动我们的。例如，那女人双手紧抱在腹前的动作，告诉人们她是如何削土豆的，睡觉时其中一只手如何摆放，以及她又是怎样摆弄自己的头发的。

那妇人和士兵正在重新打量对方。分手是如此紧迫！通过这个打量行动（就好像他们从来不认识对方似的），每个人都想带走对方的图像，似乎它能抵御任何即将发生的事。它是任何东西都无法抹去的图像，是柯特兹镜头前活生生的理念。而这也就是使这张照片成为经典的原因。它呈现了那样一个瞬间，公开地呈现了不单单被欣赏，而且还是被热爱的那类照片内在包含的一切。

一切照片都有可能对历史有所贡献，在某些情况下，所有照片也都可以被用来打破历史对时间的垄断。

外观之谜

阅读那未被写下者。

——霍夫曼斯塔尔

我们已经看到了对照片的两种不同用法。一种是意识形态用法，将照片的实证主义证据视为绝对和唯一的真理。与之对照，一种流行的，也是私下的用法则将照片珍视为主观感情的体现者。

我还没有将摄影视为一种艺术。保罗·斯特兰德（Paul Strand）是一位伟大的摄影师，他认为自己是个艺术家。最近几年，美术馆开始收藏和展览照片。曼·雷（Man Ray）曾说："我拍摄不想绘制的东西，我绘出无法拍摄的东西。"其他一些同样严肃的摄影师——如布鲁斯·戴维森（Bruce Davidson）——声称他们的照片"不像艺术那样搔首弄姿"是一种优点。

19世纪以来，有关摄影是不是一种艺术的争论，与其说澄清了该问题，还不如说将该问题混淆了，因为争论者总是被导向将摄影与绘画艺术进行比较。而一种译解的艺术是无法跟一种引用的艺术进行比较的。它们的相似性，它们彼此之间的影响，都只是纯粹形式上的；事实上，它们在功能上毫无共同之处。

但是，不管这一点是多么正确，一个关键性的问题依然存在：为什么未知主题的照片能打动我们？假如照片并不像绘画那样发挥作用，那么它们又是如何发挥作用的？我已经论证了照片引用外观。这也许暗示了外观本身构成了一种语言。

这么说有何含义？

让我首先消除一种可能的误解。罗兰·巴特在其最近的一本书里写道："每当我对某种语言使用一段时间后，每当我感到它的系统存在于、因此也游离于某种化约论和不赞成的时候，我就悄悄离开并将目光投向他处。"[6]

与这位晚近的大师不同，巴特的某些结构主义追随者却喜爱封闭的系统。他们会认为，我对柯特兹照片的解读依赖于大量符号学系统，每一个都存在着社会/文化的建构：服装的符号语言、面部表情的符号语言、身体姿态的符号语言、社交方式的符号语言、摄影取景的符号语言等等。这样一些符号系统确实存在，而且在图像的制作与读解中被不断地加以运用。但是，这些系统并不能穷尽，也没有覆盖外观中被读出的全部东西。巴特本人就持有这样的观点。外观构成了某种类似语言的东西，这一问题并不能单单依靠参照符号系统来加以解决。

所以，剩下来的问题是：说外观可能构成一种语言，这句话究竟有着什么样的意义？

《果盘里的樱桃》，塞尚

外观是融贯的。首先，各种外观是相互融通相关的，这是由于确立视觉亲和性的结构及其成长的共同规律的存在。一块岩石与整座大山相似；草皮像头发一样生长；波浪具有山峦的形状；白雪也是一种结晶体；胡桃被包在果壳里生长有点类似于大脑在脑壳里发育；一切支撑性的腿和脚，不管是静止的还是活动的，视觉上都相互参照；等等。

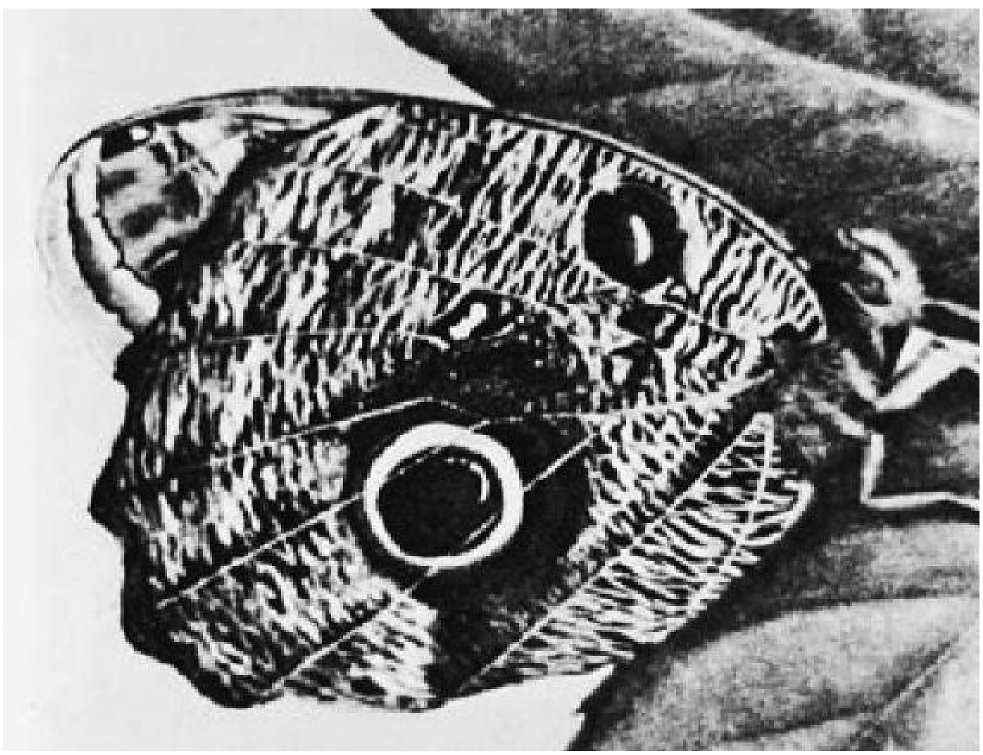
其次，各种外观融通相关，还因为只要存在着眼睛，就存在着视觉模仿。所有自然界的伪装术，包括伪装成自然的颜色，动物界存在的大规模的伪装行为，都来自外观间相互融化或相互暗示的原理。在大翅环蝶（Brassolinae）的翅膀上有一对极其精确地模仿老鹰或别的大型飞禽眼睛的黑色斑点。当这些蝴蝶遭到攻击时，它们就扑打翅膀，那些攻击者就会因为害怕那闪闪发光的眼睛而退却。

外观既确立事件之间的区分，也确立它们的融合。

在19世纪下半叶，当外观之间的融贯基本上被遗忘的时候，有个人依然理解并坚持这种融贯的意义。“对象相互渗透。它们永远是鲜活的。它们逐步向四周扩散其反射。”塞尚这样说。

外观在作为知觉的心智范围内也是融贯的。对任何事物或事件的观看都包含着别的事物和事件的视觉。识别一个外观须有对别的外观的记忆。而这些记忆经常会投射到对象上，在初次识别很久之后，继续使被看到的对象充满意义。比如在这儿，我们看到一个婴儿正在吃奶，但是不管是我们的视觉记忆还是我们的视觉期待，都没有到此为止。一个图像渗透进另一个。

只要我们说外观是融贯的，那么这种融贯性就意味着一种统一性，而这就类似一种语言。



***

观看与有机生命体都依赖于光线，外观就是这种相互依存的面孔。因此，也可以说外观拥有双重系统性。首先，它们属于自然的亲和系统，是由于某些普遍的结构和运动规律而存在。这就是正如我们早已注意到的，所有的腿脚都彼此相似的原因。其次，它们属于一个感知系统，它将心智对可见之物的体验加以组织。

第一个系统的基本能量是自然的再生产，它总是冲向未来；第二个系统的基本能量则是记忆，它总是保持过去。在一切被感知的外观中，都存在着这两个系统的双向交通。

现在我们已经知道，是大脑的右脑“阅读”并存贮我们的视觉经验。这是富有意义的，因为这一切得以发生的领域和中心，在结构上与处理我们语言经验的左脑完全相同。我们处理外观的器官与我们处理言语语言的器官是同一的。而且，外观在其无中介状态——也就是说，在它们被译解或感知前——将自己交给意指系统（以便在某个层面上贮存于记忆中），与那种用于言语的做法，也可以一比。而这反过来又促使人们得出结论说，外观拥有某种代码的性质。

我们之前的所有文化都将外观理解为向生命诉说的符号。一切都是传说，一切都有待眼睛去解读。外观揭示相似性、类推、移情、憎恶，而所有这一切都传达着信息。这些信息的全体则解释了宇宙。

笛卡儿革命推翻了这种解释的基础。重要的已不再是事物外表之间的关系。重要的是测量和差异，而不是视觉上的对应关系。纯粹的物理世界本身不再揭示意义，只有理性的探究才能做到这一点，而理性则是精神的探测器。于是，外观不再像对话中的语言那样拥有双重面孔。它们变得稠密、不透明，需要被切开。

现代科学于是成为可能。然而，被剥夺了任何本体论功能的视觉，在哲学中则被还原为美学领域。美学就是对影响个体情感的感官知觉的研究。因此，对外观的解读被肢解了；外观不再被当作一个有意义的整体，而是被还原为偶然性，其意义完全属于个人。

这一发展也许有助于解释19世纪和20世纪视觉艺术那种断断续续、反复无常的历史。视觉艺术在人类历史上第一次与这样的信念一刀两断：正是外观的性质本身富有意义。

不过，如果我坚持认为外观与语言类似，那就会产生一些困难。比如说，它的普遍性位于何处？外观的语言这种说法暗示存在着一个编码者；假如外观是有待于被读解的，那么，是谁写下了它们？

相信摒弃了宗教，神秘就会被消除，这是理性主义的幻觉。事实正好相反，神秘反而成倍地增长。梅洛——庞蒂写道：

我们必须从字面上遵循视觉教给我们的东西，也就是说，通过视觉，我们与日月星辰保持接触，在任何一刻我们都是宇宙中的一分子，即使我们有能力想象自己位于别处……我们也是从视觉中借来并运用了视觉手段。单纯视觉就使我们明白，诸存在者是不同的、“外在的”、彼此陌生的，又是绝对在一起、“同时共存”的；这就是心理学家们对待神秘的方式，就如同一个孩子对待烟花爆竹一样。[7]

这里没有必要去挖掘那些认为视觉就是一种经过编码的讯息的古老宗教和神秘信仰。这些非历史的信念无视眼与脑的历史发展之间的巧合。它们还无视观看与有机生命都依赖于光线的巧合。但是，不管

我们做出了怎样的历史解释，外观之谜依然如故。在哲学上我们能够回避这个谜，然而我们的目光却无法回避。

***

人们观看他们的四周（他也总是被可见之物包围，即使是在梦中），总是根据不同的情况，以不同的方式识别那儿有什么东西。驾驶一辆车就是运用一种识别方式，锯断一棵树也是，等待一个朋友同样是。每一种活动都激发它自己的读解。

有时候，读解或作出一种读解的选择而不是被动地导向一个目标，是早已出现的事件的后果。情绪或心境也影响着读解，这种时候，被读的外观就富有表现性。这样的瞬间在文学作品里屡见不鲜，但是它们本身却不属于文学，而属于视觉。

巴勒斯坦作家加桑·卡那法尼（Ghassan Kanafani）描述过这样一个瞬间，在那一刻，他眼中的一切都变成了同一个痛苦和命运的表现：

我永远不会忘记娜迪亚的腿，从大腿顶端被切下来的腿。不会！我也不会忘记那凝固在她脸上并成为她脸部特征的痛苦表情。那天我走出位于加沙的医院，手里紧紧攥着我想带给娜迪亚的两英镑。炫目的阳光洒满大街，一片血色。加沙是簇新的，穆斯塔法！你和我从未见过这个样子。从我们居住的沙吉亚广场开始的街道上堆满了石头，这些石头充满了意义，仿佛只是为了作出解释而被堆放在那里。这个我们居住并与善良的人们一起生活了不断退却的7年的加沙城，成了某个新东西。在我眼里，它只是一个开始。我不知道为什么会认为这只是一个开始。我想象着我正往家里走去的这条大街只是一条通往沙法德的漫长道路的开端。加沙城的一切都因为悲痛而颤抖，仅仅想放声大哭并不管用。它是一种挑战；不仅如此，它还像被锯下来的大腿的回收。[8]

在每个观看行为中都存在着一种意义的期待。这种期待应当有别于解释的欲望。观看者也许在事后进行解释；但在作出任何解释之前，存在着外观本身可以启示什么的期待。

启示并不总是容易的。外观是如此复杂，只有内在于观看行为之中的探索才能勾勒出对外观背后融贯性的读解。如果，出于暂时澄清的目的，人们人为地将外观从视觉中孤立出来（我们已经明白事实上这是不可能的），人们或许会说，外观中的任何可读之物总是早已存在，只是未加区分而已。只有探索，并伴随着选择，人们才能将它们区分开来。被看到的东西，因此也是被揭示的东西，则是外观与探索的产物。

使这一关系变得更为清晰的另一种方法是，外观本身乃神谕。与神谕一样，它们超越外观本身，它们比它们所呈现的不连续的外观更具暗示性，不过它们的暗示性很少足以使人们更加详尽的解读变得无可争议。一个神谕式陈述的精确含义依赖于聆听它的人的期求或需要。人人都单独聆听神谕，即使是在人群中。

观看者对于有待发现的意义来说是个关键，但这一点可以被超越。这种超越正是原来所期待的东西。启示在成为宗教范畴之前是一个视觉范畴。启示（或揭示）的希望——这一点在每个人的孩童时代都十分明显——是导向观看意志的刺激物，特别是当被看到的事物并不拥有确切的功能目的的时候。

当我们所看到的东西确实超越了我们时，启示或许比人们通常认为的更为常见。就其性质而言，启示并不容易用言语加以表达。一旦表达，也必然保留着美学赞叹的性质。然而，不管其出现的频率如何，我们对于启示的期待仍然是人性的常项。期待的形式也许随着历史的变化而变化，但它本身却是人类感知能力与外观融贯性之间关系的组成部分。

说外观构成一种半语言（half-language），或许最好地表达了这一关系的全部。这样一种既暗示着与语言相似，也暗示着与语言差异的表述，显得既笨拙也不精确，但至少它开启了许多思想空间。

***

实证主义摄影观仍占据着主导地位，尽管它是不充分的，这是因为没有别的观点是可能的，除非人们能够认为外观拥有其启示本质。所有优秀的摄影师都根据直觉工作。就他们的工作来说，理论的缺乏

无关紧要。但是，真正要紧的却是摄影的可能性依然保持在理论上的遮蔽状态。

什么是摄影的可能性？

一个摄影师带有构成性的选择不同于一个观看者持续的和更为随机的选择。每个摄影师都明白，照片简化了某种东西。这一简化与焦距、影调、景深、取景、替换（被拍的东西并无改变）、肌理、色彩、大小、其他感官（它们对光线的影响被排除在外），以及光线有关。一张相片引用外观，却又在引用中简化外观。简化可以增强其可读性。一切都取决于被选择的引用的品质。

那张牵马男人的相片引用得非常简练。柯特兹所拍的布达佩斯火车站的照片却长篇累牍地引用。

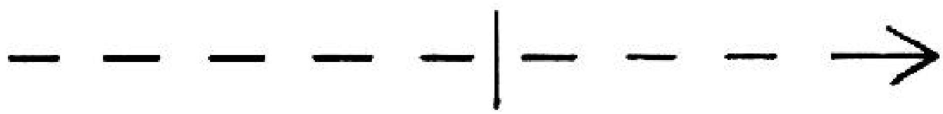
“长篇累牍”的引用与曝光时间毫无关系。它不是时间长度。前面我们已经看到，一个摄影师通过对被拍下瞬间的选择，试图说服观众赋予这一瞬间一个过去和未来。观看那个牵马的男人，我们并不知道刚刚发生过什么，以及将要发生什么。而看着柯特兹的照片，我们却可以将故事追溯到很久以前，也可以推测到至少几小时以后即将发生的事。这两个影像叙事广度上的差异十分重要。但是，尽管这一点与引用的“长度”紧密相关，它本身却还不是长度的体现。有必要重申引用的长度绝非时间的长度。延长的不是时间而是意义。

照片切断时间，使那个瞬间发生的事件的交汇之处得以敞开。我们已经说过瞬间性（instantaneous）容易使意义变得含混。但是，如果交汇之处有足够的长度，且有充分的时间加以研究，那么，我们就可以发现事件之间的相互关联和彼此共存。完全来自外观统一性的相关性（或应和），可以弥补序列性的缺乏。

如果我使用图表来加以说明，也许可以说得更清楚一些，尽管不得不以简明扼要的方式。

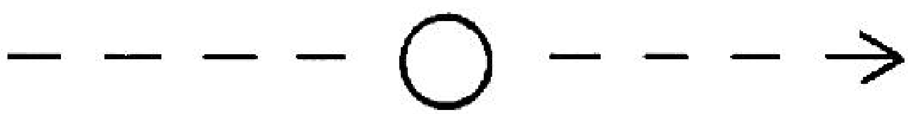
在生活中，是一个事件在时间中的进展，是它的持续性，使得意义被人们所感知。要是某人以主动语态加以陈述，那他就可以这样说：时间通向或穿过意义。这一运动可以用一个箭头加以表示。

通常，一张照片捕捉这样一个运动，并切断被拍事件的诸外观。其意义开始变得含混起来。



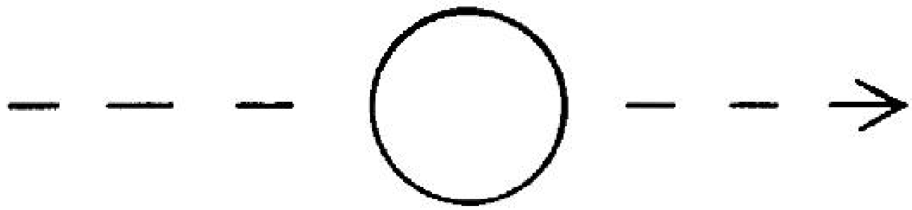
只有通过观众赋予僵硬的外观以一个可能的过去和未来，箭头的运动才能得到假设。

上面，我用一条垂直线来代表照片对时间的切断。然而，如果人们认为切断的是事件的交汇之处，不妨这么说，他就能从正面，而不是从侧面来加以表示。他于是就会有如下一张图。

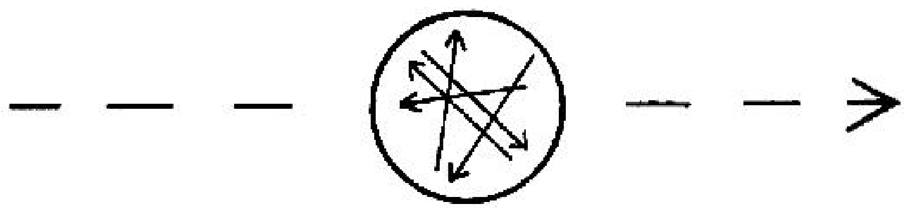


这个圆的直径取决于被拍事件的瞬间外观中可被发现的信息的数量。直径（即接收到信息的数量）可以因为观众与被拍事件的个人关系而发生变化。当牵马的男人是个陌生人时，该直径就很小，这个圆也就很小。而当同一个人是你儿子时，信息量就剧增，这个圆也就随之增大。

“长篇引用”的特殊照片也大大地增加圆的直径，哪怕照片的主题对观众来说是完全陌生的。



这种增加由于外观的融贯——当那样一个时刻被拍下的时候——使得事件获得扩展并超越其自身时，才得以实现。被拍下事件的外观暗示着别的事件。正是这些同时共存的相互关联和相互指涉，使得这个圆扩大并超越瞬间信息的维度。



为此，照片对时间的切断所带来的不连续性不再带有摧毁性，因为在长篇引用的照片中，意义的另一种类型成为可能。被拍下的特殊事件通过第一事件的外观所产生的观念而暗示着别的事件。这观念不应该是无谓的重复。一张哭泣的人的照片与“正在受苦”的观念就是无谓的重复。而与事件遭遇到的观念，扩展了这一事件，将它与别的事件联结起来，并因此扩展了圆的直径。

外观是如何“诞生”观念的？通过外观在一个既定瞬间的特殊的融贯性，它们阐述了一系列的相关性（应和），激发了观者对某种过去经验的体悟。这种体悟也许还停留在与记忆心照不宣的契约的水平上，也许有可能成为一种意识。当这种情况发生时，它就形成为一个观念。

一张获得表现性的照片于是辩证地发挥其功能：它既保留了被记录下来的事件的特殊性，也选择了一个那些特殊外观的相关性（应和）能够阐明一个普遍观念的瞬间。

在其《法哲学原理》中，黑格尔将个体性界定如下：

任何自我意识都知道自己是普遍物，即从一切被规定的东西中抽象出来的可能性，又知道自己是具有特定对象、内容、目的的特殊物。然而这两个环节还只是单纯的抽象；具体的、真的东西（一切真的东西都是具体的）是普遍性，它以特殊物为对立面，这个特殊物通过在其自身中的反思而与普遍物相一致。这个统一就是个体性。[9]

在每一张表现性的照片中，亦即在每一张长篇引用的照片中，特殊性通过普遍观念的方式，与普遍物相一致了。

***

一个年轻男子在一个公共场所（也许是咖啡馆）的桌子上睡着了。

他脸上的表情，他的性格，还有光影在他身上弥漫开来的方式，他敞着的衬衫领子，还有桌上的报纸，他的健康、疲劳，以及夜晚的时刻：所有这一切在这个事件中都是可见的，也非常独特。

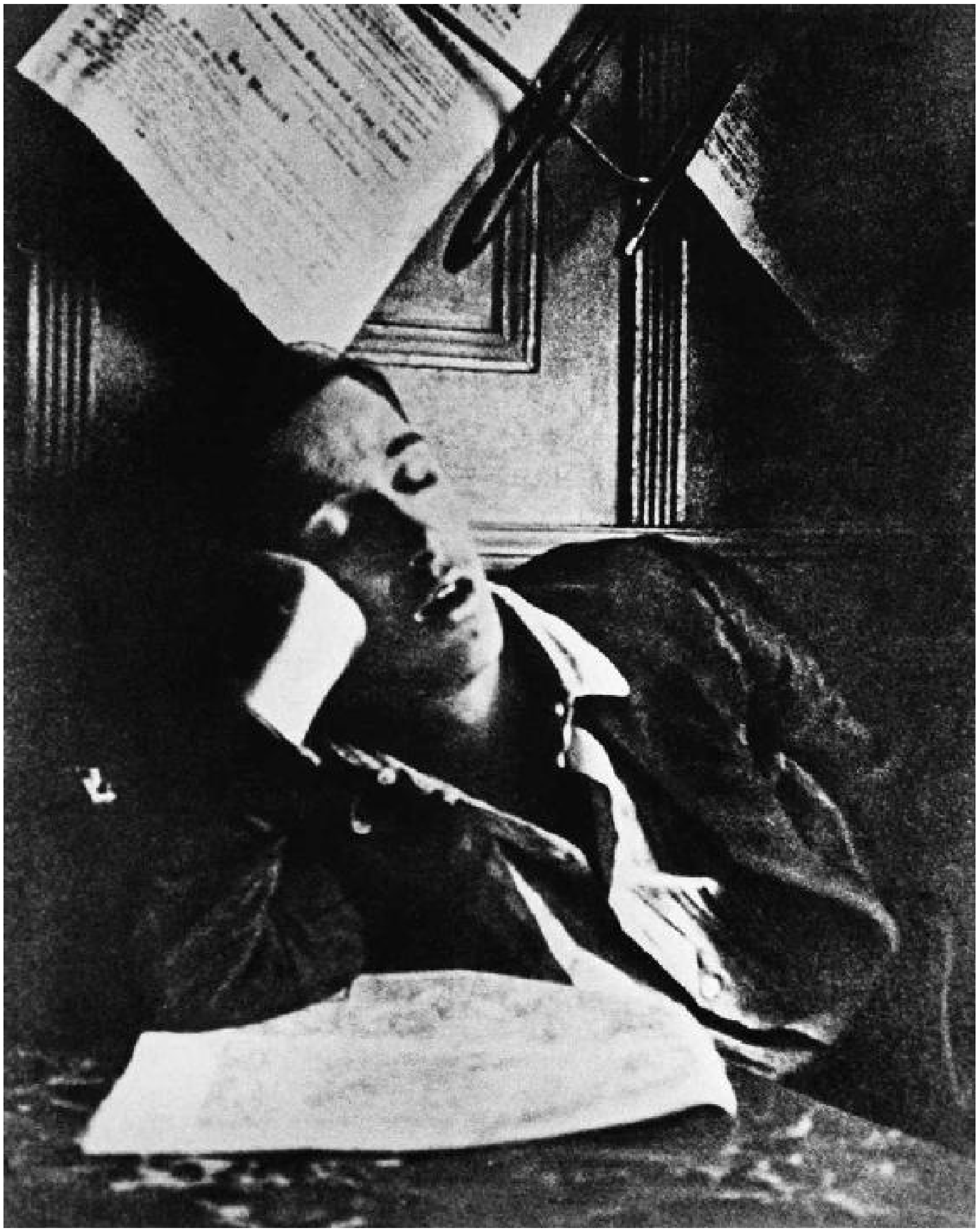
从这个事件中散发出来的则是一个普遍的观念。在这张照片上，观念涉及可读性。或者更精确地说，涉及可读性与不可读性之间的差异和断裂。

将桌上和墙上的报纸拿走，这张照片就不会有表现性——除非替代报纸的东西激发出另外的观念。

事件激发观念。而面对事件的观念促使事件超越自身并表达伴随着观念而来的普遍性（黑格尔称之为抽象）。我们看到一个与众不同的年轻男子睡着了。看着看着我们就会沉思睡眠本身。但是这种沉思并不会使我们脱离眼前的这一特殊性；相反，沉思正是由这一特殊性激发，我们持续地加以读解的一切都是对特殊性的兴趣。透过记录在照片上的外观，我们思考、感受或回忆，并伴随着由这些外观所激发的可读性/不可读性的观念。

这个年轻男子在睡着之前正在阅读的报纸，还有挂在墙上的报纸，即使隔着这样的距离，我们也几乎可以识读。上面都是些新闻、规章和表格。这些对他来说却暂时无法阅读。与此同时，在他熟睡的大脑里正在进行的东西，他那种正从疲劳中恢复过来的方式，对我们

来说却成了不可读的。这样就出现了两种可读者，两种不可读者。照片的观念在这两个极点之间来回振荡（一如他的呼吸）。



《睡着的年轻男子》，1912年5月25日，布达佩斯，安德烈·柯特兹摄

这一切都不是柯特兹的构思或计划所致。他的任务只是在那样一个场所，那样一个角度，那样一个瞬间，并在那样一种程度上，敏感地接纳外观的融贯性。从这一融贯中出现的应和，过于广泛和复杂，以至于很难用语言加以表达。（人们无法随身带一本词典去拍照。）

也许与衣服、皱褶、面部表情、报纸，也有可能与黑暗、睡眠、光线、可读性发生应和。在柯特兹敏锐的品质中，人们可以看到照片的缺乏意图如何变成了照片的有力与清晰。

男孩正在田野上与一头小羊玩耍。他显然意识到有人在给他拍照。他精力充沛、天真无邪。

《朋友》，1917年9月3日,埃斯泰尔戈姆，安德烈·柯特兹摄

是什么使得这张照片值得回味？它何以激发人们的记忆？我们并不是第一次世界大战前出生的匈牙利牧童。正如大多数图片编辑会认为的那样，这张照片并不值得回忆，因为那男孩的表情和姿态既幸福又充满魅力。如果孤立地来看，照片上的姿态和表情可以成为哑剧，也可以成为漫画。然而在这儿，它们却并不孤立。它们包含并面向一个观念。

我们从羊羔身上看到的——使我们一看便知是小羊羔的东西——是羊毛的质地：那正是小男孩正在抚摸并吸引他与之玩耍的东西。与羊毛的质地同时为我们注意到的——或者照片暗示我们应该注意到的

——是麦茬的肌理，男孩正在麦茬上打滚，并透过衬衫感受其肌理效果。

这一事件中所包含的观念，也就是柯特兹敏锐地加以捕捉的东西，与触摸的感觉有关。不管在哪里，对孩子们来说，这一感觉都是最为敏锐的。这张照片之所以让人感觉明快可喜，是因为它通过观念直接向我们的指头诉说，或者说向我们的指头所感受到的东西的记忆诉说。

事件与观念是自然地、积极地相关联的。照片把它们取进镜头，排除了其他事物。特殊性与普遍性相一致了。

在《红色轻骑兵即将出发》中，那观念就是静止。一切看上去都是运动：天空下的树木、他们衣服上的皱褶、分离的场面、吹乱了那小孩头发的微风、树木的阴影、女人脸上的头发、士兵肩上背着的长枪的斜角。然而，在这种流动中，静止的观念却由妇人与男子之间交汇的目光激发出来。而这一观念的明晰性使我们沉思由每一次离别所产生的静止。

一对情侣在公园（或是花园）的长椅上拥抱。

《情侣》,1915年5月15日,布达佩斯，安德烈·柯特兹摄

他们是一对城市中产者。他们也许没有意识到有人在拍照。要不，即使意识到，也几乎忘了镜头的存在。他们是小心翼翼的——这是他们所在的阶级要求他们在任何公共场合的举止常规，不管是不是在镜头之下——但同时，欲念（或对欲念的渴望）正在使他们（也许使他们）不顾一切。这并非什么不同寻常的事件。它之所以成为一张与众不同的照片，是因为我们从中所看到的一切是如此融洽：在他们背后使他们隐蔽起来的树篱，她的手套，他们上衣的袖口以及相同的纽扣，他们双手的动作，耳鬓厮磨的神态，使他们的燕尾服与篱笆的阴影颇为吻合的深色，照亮树叶和他们肌肤的光线。这种融洽引发了礼仪与欲望、遮羞与赤裸、机会与隐私权之间的划分突然断裂的观念。而这样一种划分却是成年人的普遍体验。

柯特兹自己说：“照相机是我的工具。通过它我赋予我周围的一切以理由。”在这种“赋予理由”的特殊摄影过程的基础上建立起一种理论是有可能的。

让我做个总结。照片援引外观。这种援引产生了一种不连续性，这反映在照片意义的含混上。所有被拍下的事件都是含混的，除非那些与事件有密切关联的人可以用他们的生活来弥补照片的缺失。通常，在公共场合，照片的含混性被掩藏在被拍事件的说明文字背后。

表现性的照片——其表现性可以包含意义的含混及赋予它以“理由”——是对外观的长篇引用：长度在这里不是以时间而是以意义的巨大扩张来加以衡量。通过使照片的不连续性转化为一种优点，这种扩张获得实现。叙事中断了。（我们不知道那个熟睡的年轻男子为什么要等火车，假设这就是他正在做的事。）然而恰好是不连续性，通过保存外观的一系列瞬间性，允许我们深入照片内部，发现同时共存的融贯性。是融贯而不是叙事，激发了观念。外观之所以拥有这样一种融贯能力，是因为它们构成了某种接近语言的东西。我把它称为半语言。

外观的半语言不断地刺激人们探索进一步的意义。我们用眼睛寻求启示。在生活中，这样的启示很少遇到。而照片确认了这种启示，且以一种我们可以分享的方式来加以确认（正如我们已经分享了柯特兹照片的读解）。在表现性照片中，外观不再是不透明的，而成为清晰可感的了。正是这种确认打动了我们。

除了被拍下的事件，除了观念的明晰性，我们还因为照片实现了内在于观看意志的期待而感动。照相机完成了外观的半语言，阐明了正确的意义。当这一切得以发生时，我们突然感到外观令人安心自在，正如我们在自己的母语中感到安心自在一样。

---

[1]伯格在此处指的分别是《幸运的人——一个乡村医生的故事》《艺术与革命》和《第七人》。——译者注

[2]Roland Barthes,Image-Music-Text（London:Fontana,1977），p.45.

[3]John Berger,Ways of Seeing（《观看之道》）（London British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd.,1972）,pp.131——141.

[4]Joho Berger.G.（London:Weidenfeld&N,1972）,pp.71-72.

[5]这四个字分别是英语，法语，西班牙语及德语“永远”的意思。——译者注

[6]Roland Barthes,Reflection on Photography(New York:Farrar,Strauss&Gironx,1981).

[7]Maurice Merleau-Ponty,The Primacy of Perception(《知觉的首要地位》)（Evanston,Ill.:Northwestern University Press,1964)）,p.187.

[8]G.Kanafani,Men in the Sun(《阳光下的人》)（London:Henemann Edwcational Books,1978）,p.79.

[9]Georg W.F.Hegal,Philosophy of Right（London:Oxford University Press,1975）,p.7；中译文参范扬、张企泰译《法哲学原理》，北京:商务印书馆，1961年版，第18页。

如果每一次……
If each time

叙事：约翰·伯格与让·摩尔
Narrated by John Berger and Jean Mohr

摄影：让·摩尔
photos by Jean Mohr

如果每一次我给奶牛挤奶，他们都能给我一便士，今天我早已是个富婆了。

——一个萨沃依农妇

我们想要描绘不可描绘的东西：自然瞬间的文本。我们已经丧失了描绘唯一现实的技艺，这种现实会将自身导向一种诗意的再现：冲动、目的与振荡。

——曼德尔斯塔姆：《关于但丁的谈话》

写给读者的说明

我们绝不是故弄玄虚。然而，要给这一系列照片一个标题或是故事梗概，是根本不可能的。这样做会给这些外观强加某种单一的语词意义，并因此固化或否定它们自身的语言。在它们自身，这些外观是含混的，拥有无数意义。这就是为什么视觉令人惊异，而建立在视觉之上的记忆比理性更加自由的原因。

这些图像序列不存在唯一"正确"的诠释。它试图追随一个老农妇对自己一生的反思。如果有人突然问她：你在想什么？她会给出一个简单的答案，因为这个问题如果被严肃地加以对待，那将是无法回答

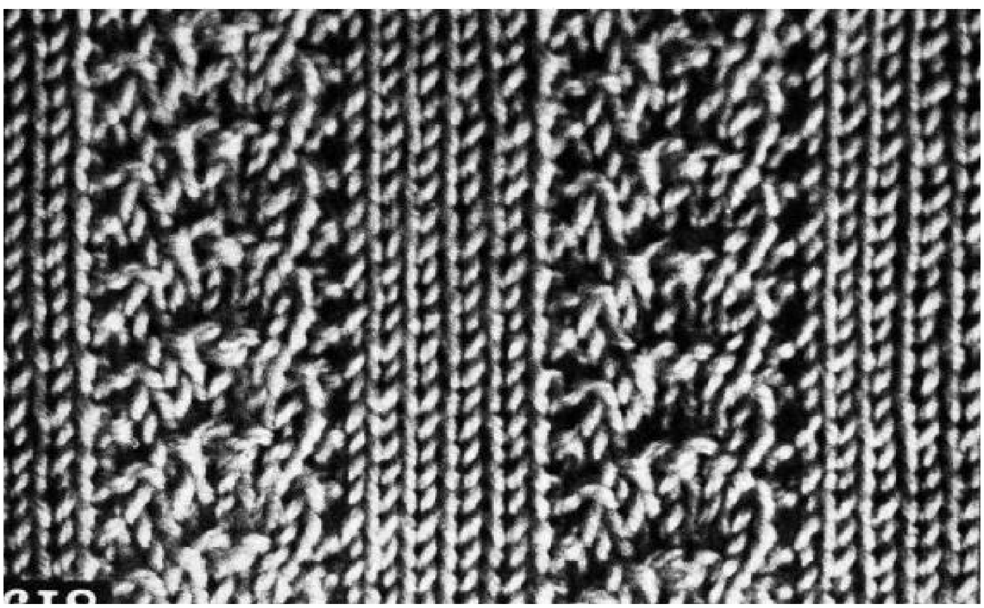
的。她的反思不可能用一个答案来加以界定，特别是一个以“什么”开始的问题的答案。然而，她却在思索、反思、搜寻、回忆，并以一种连续的方式做着这些事。她在说服她自己。

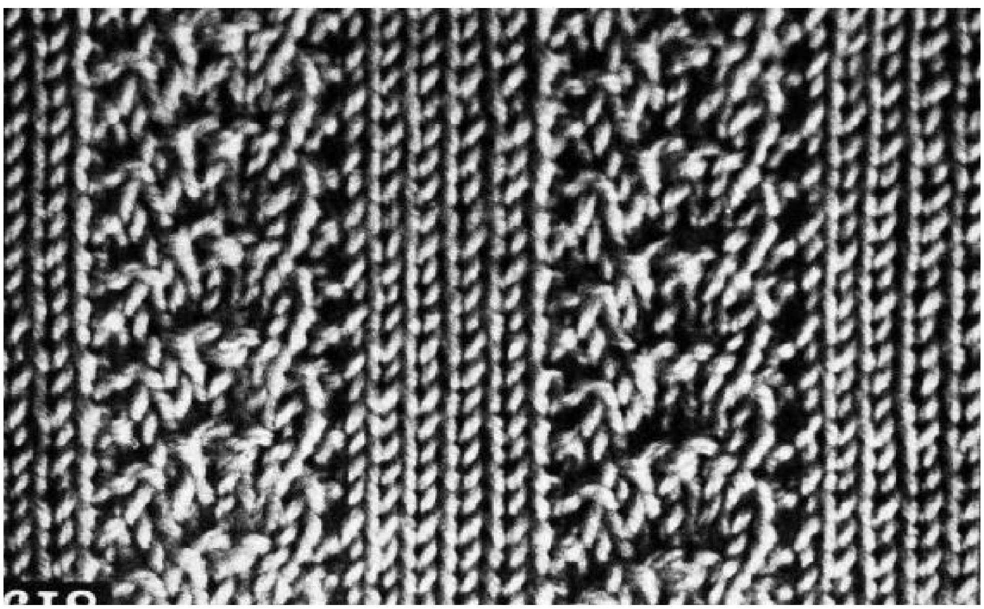
我们所遇到的含混并不是“理解”这一作品的障碍，而是跟随这一作品的条件，因为它试图追随那个正在思考自己生活的老妇人的内心世界。

这个老妇人，正如一部小说的主角，是虚构出来的。有关她的某些事实可以在这里说一说。她是个农妇，生于阿尔卑斯山区，她终身未嫁，靠自己养活自己。她经历了两次世界大战。她曾去首都找工作，并在那里做了好几年女佣。后来她回到了自己的村庄。她的身子骨依然硬朗，能独立生活，而且还能在一年的大部分时间里在户外干活——如果不下雪的话。晚上喝过汤以后，她就打毛衣。有时候一边打毛衣一边看电视，有时候则喜欢安静。

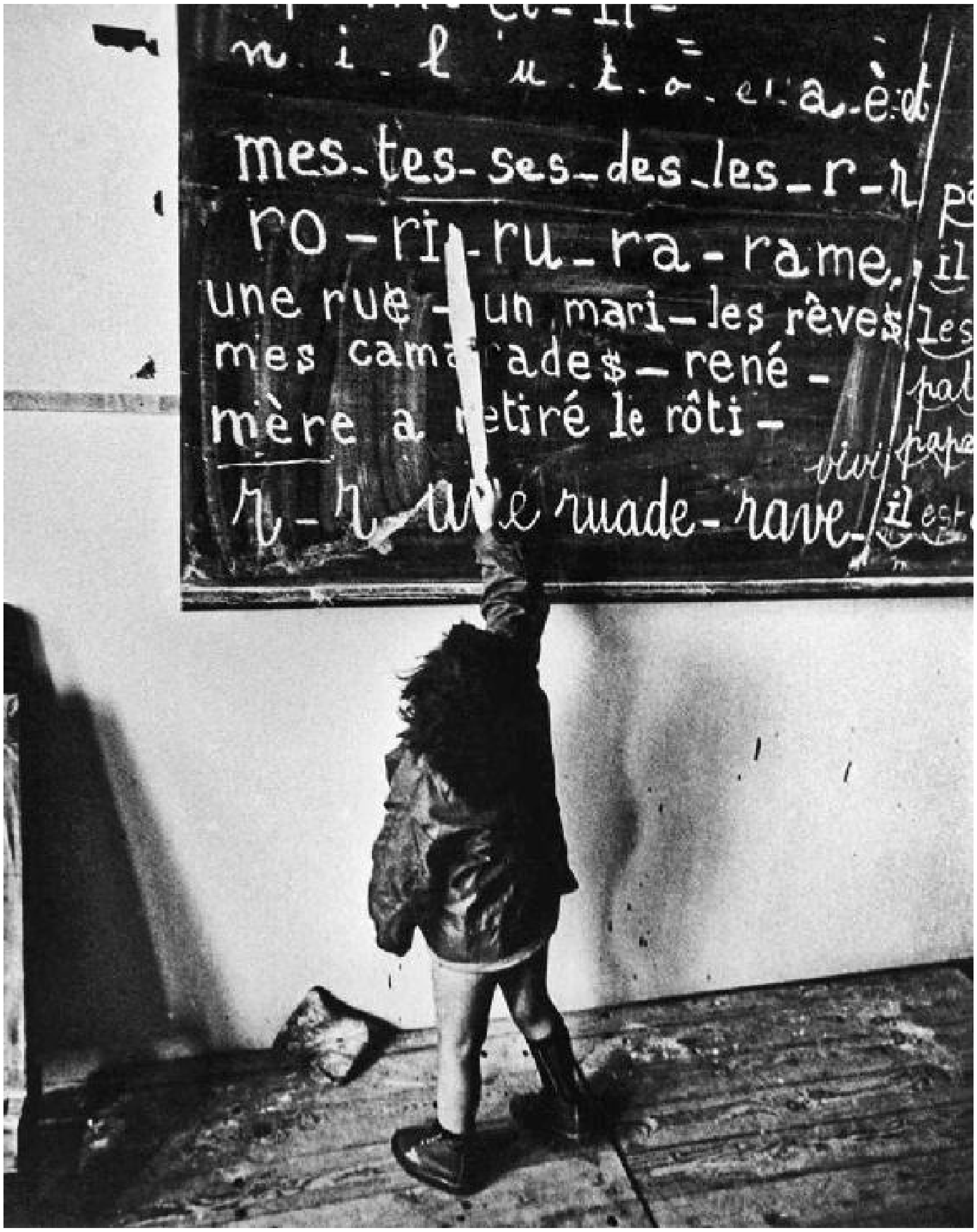
通过考虑自己的生活，她像每个上了年纪的人那样反思人生：反思出生、孩提时代、工作、爱情，反思进城、工作、成为女人、死亡，接着又反思村子、工作、快乐、孤独，最后是男人和女人、工作、大山。

这一序列的照片并不想成为文献，也就是说，它们并不客观地记录这个妇人的生活——甚至她的私生活。部分照片包含一些她可能永远无法见证的瞬间和场面。例如，在有关大城市对农村移民的影响的系列照片中，我们不仅使用了巴黎的图像，还使用了伊斯坦布尔的图片。所有照片都运用外观的语言。我们在这儿试图说这种语言，不仅想要图解，更是想要阐明一种活的经验。

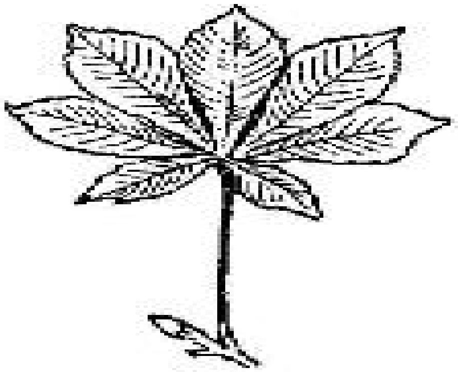




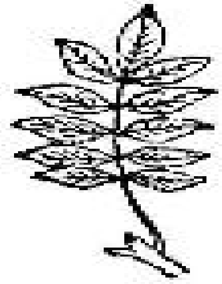
ÉCOLE LIBRE
DE
GARÇONS
ENTRÉE
GAR



mes-tes-ses-des-les-r-r
ro-ri-ru-ra-rame,
une rue - un mari - les rêves
mes camarades - rené -
mère a retiré le rôti -
ruade - rave -

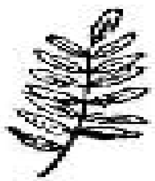


Marronnier.

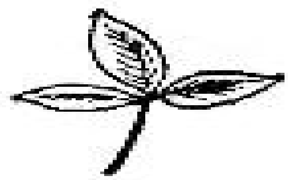


Frêne.

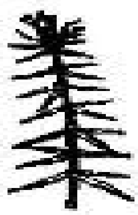
Robinier.



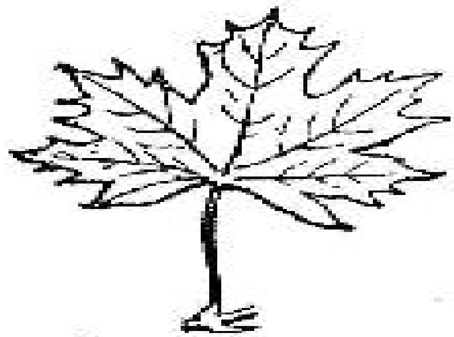
Sorbier.



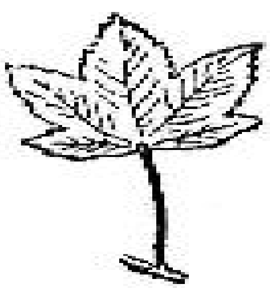
Cytise.



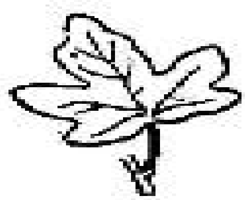
Genévrier.



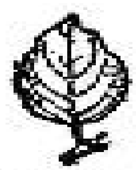
Érable Platane.



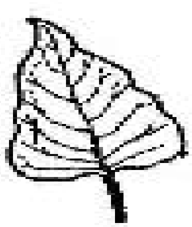
Érable Sycomore.



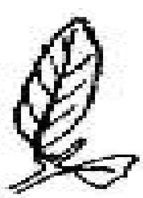
Érable champêtre.



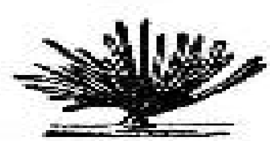
Cornouiller



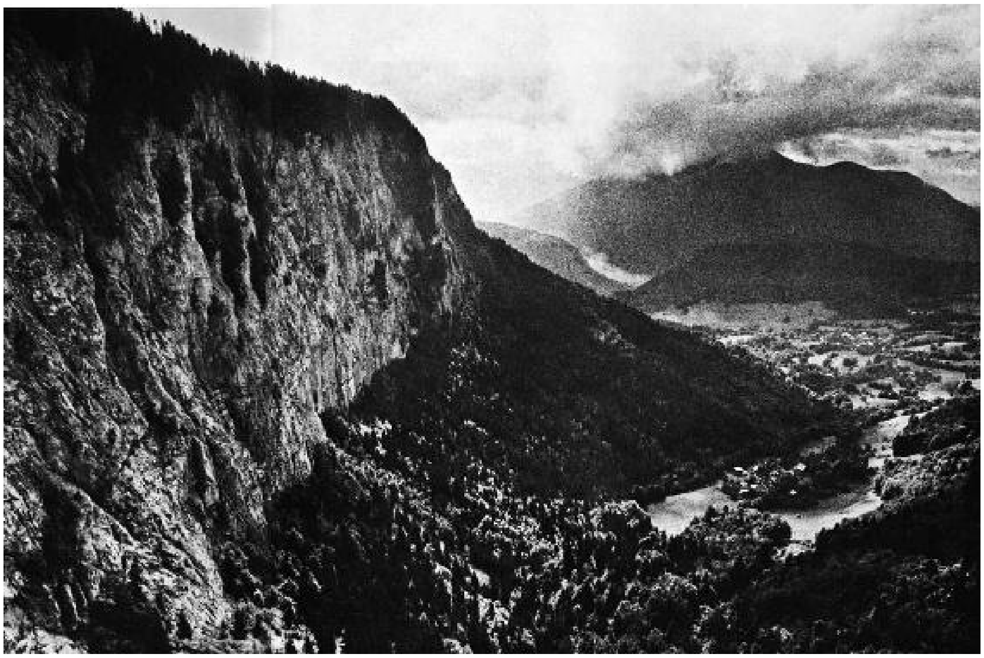
Lilas

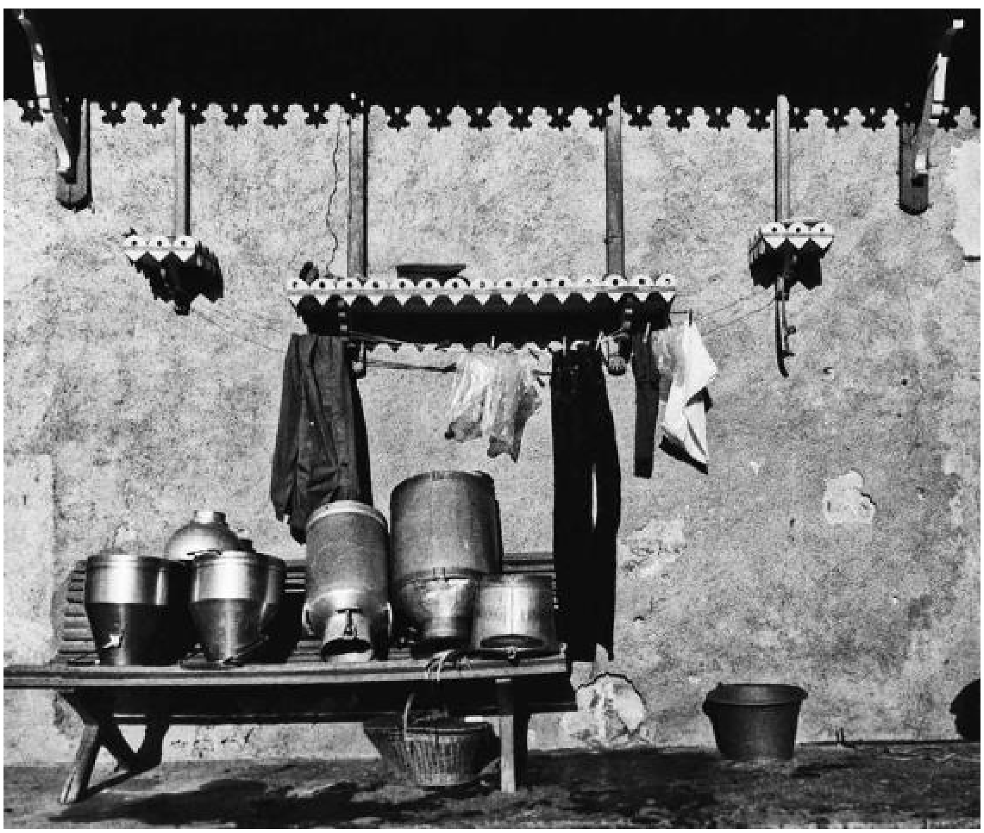


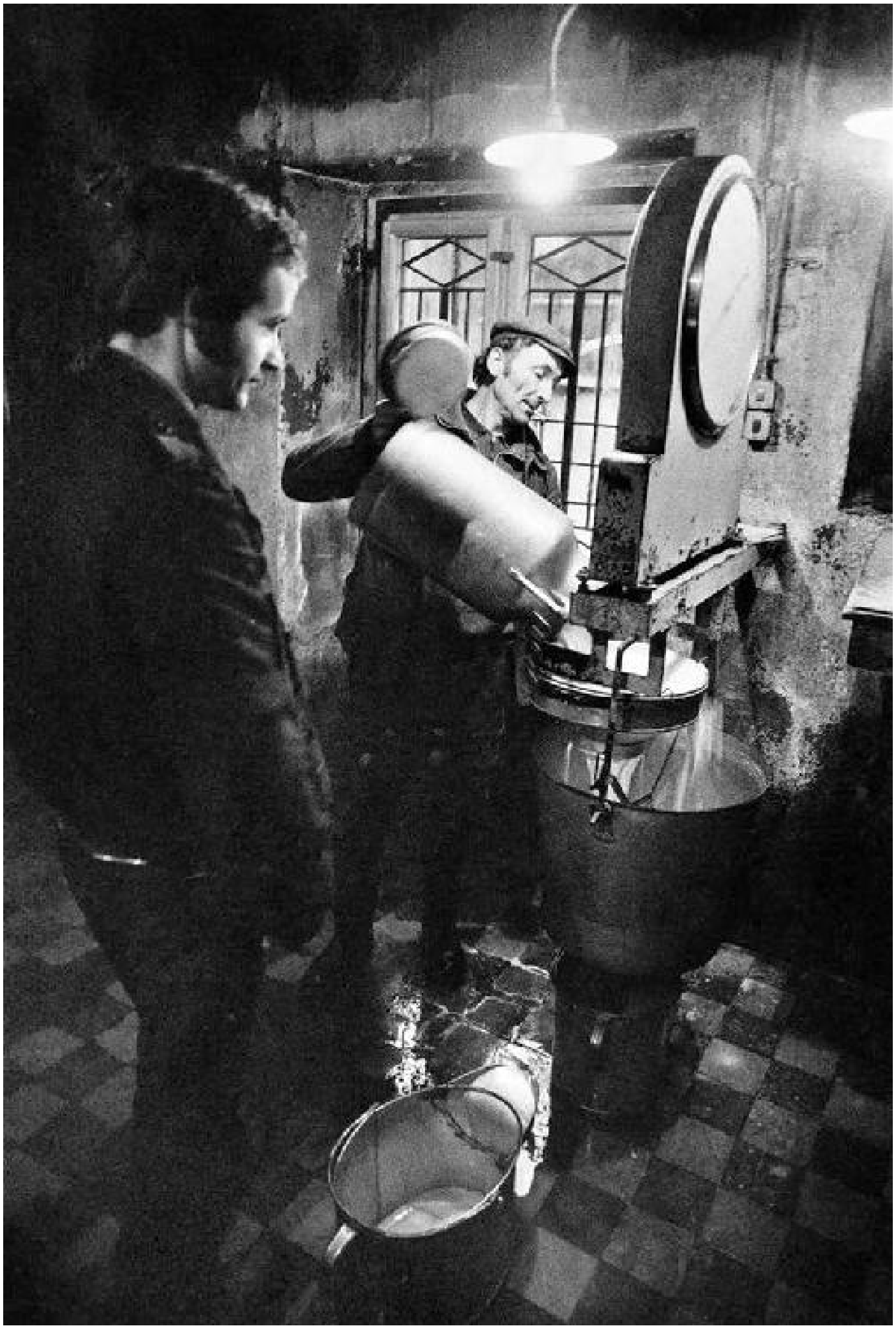
Troène.

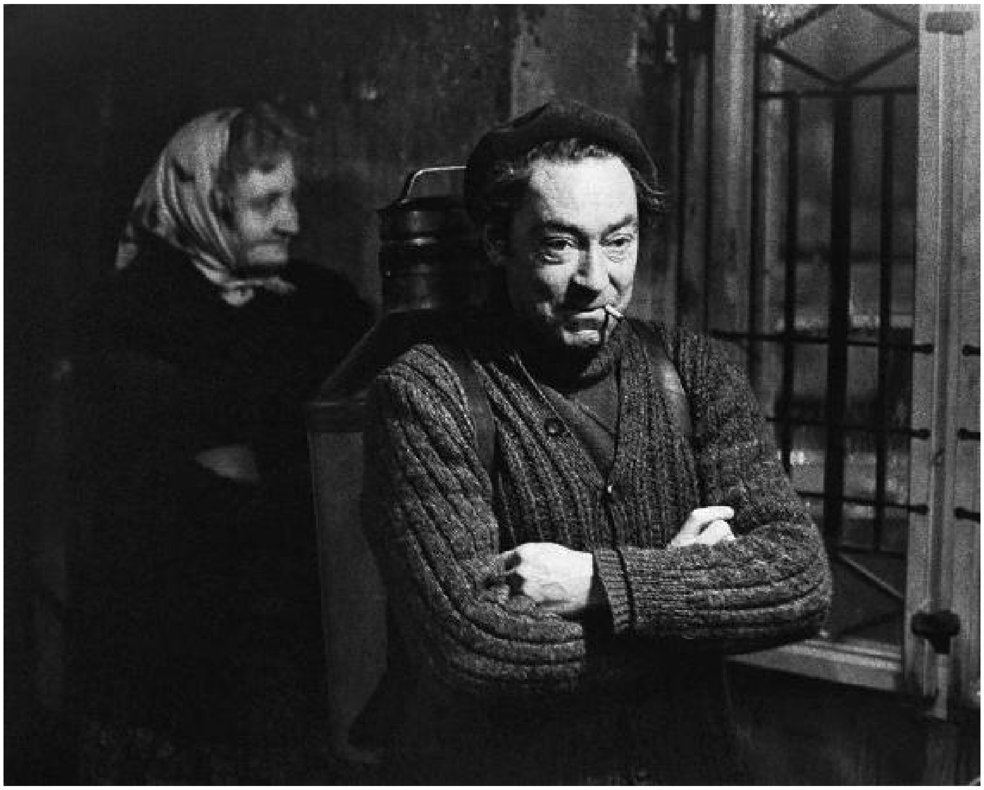


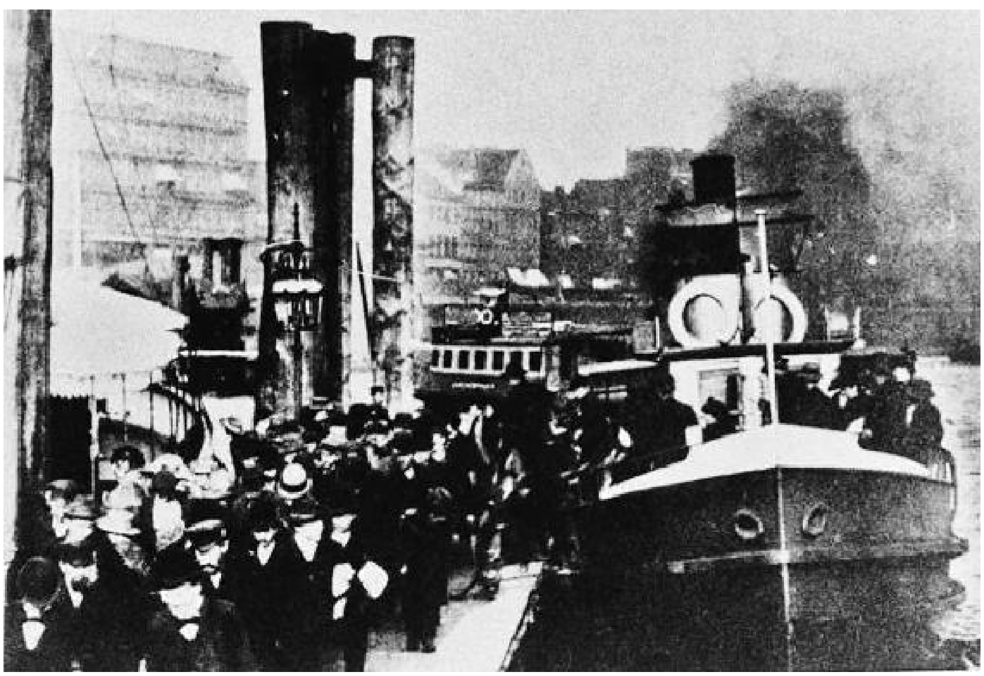
Mélèze.

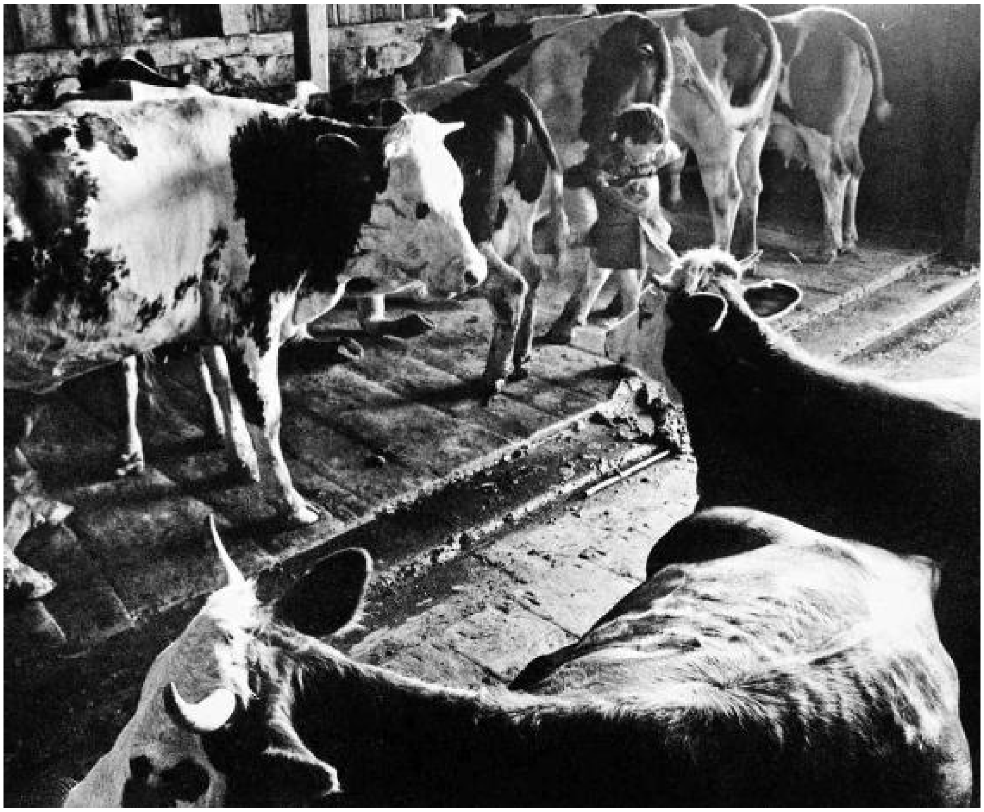


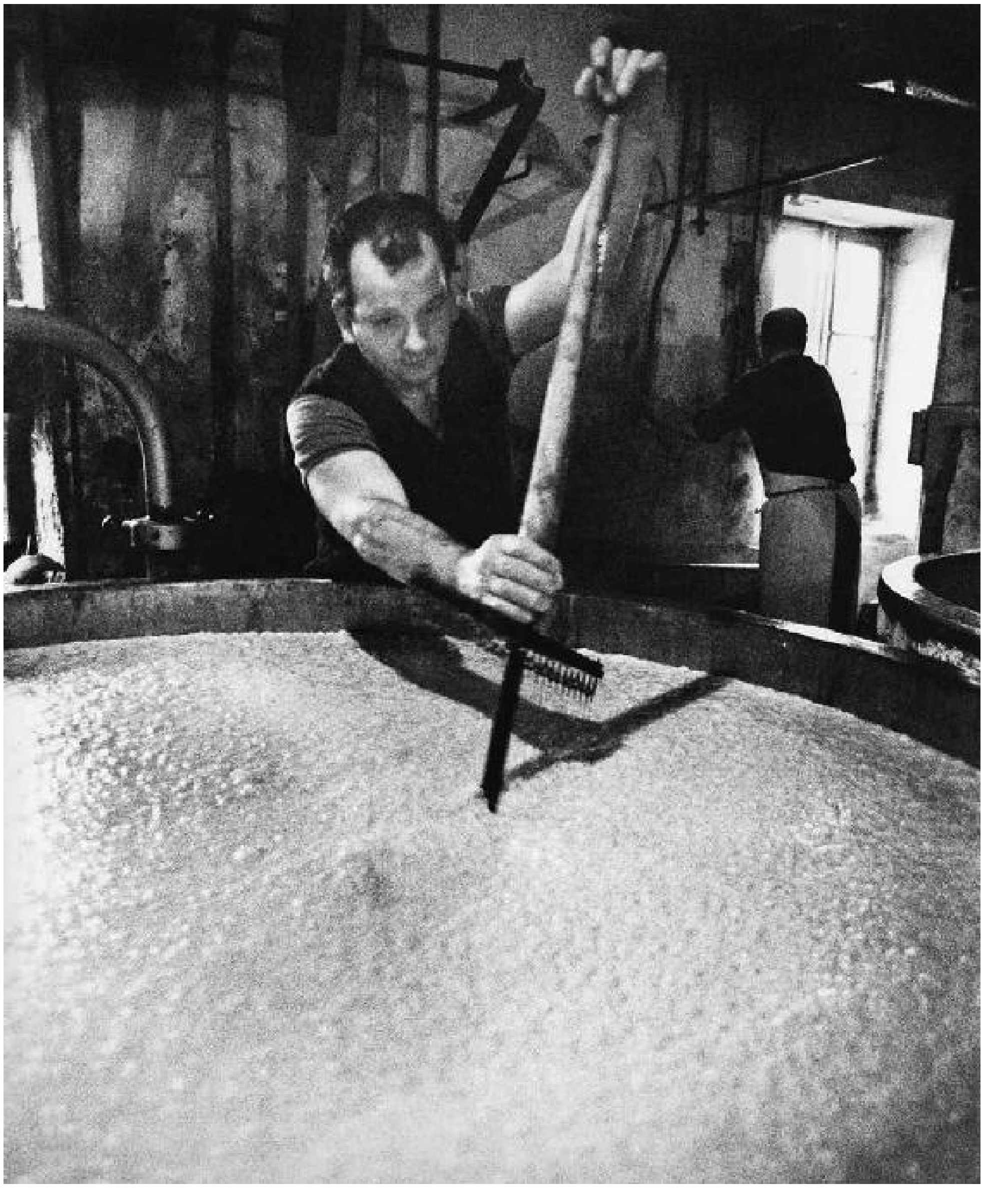


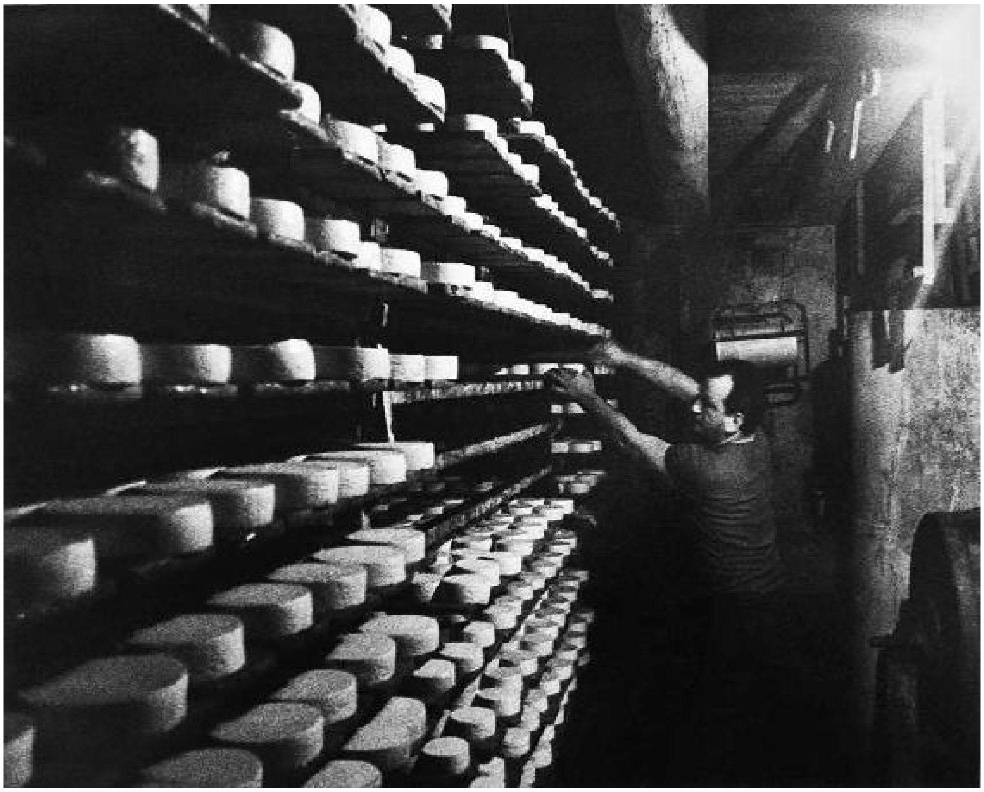


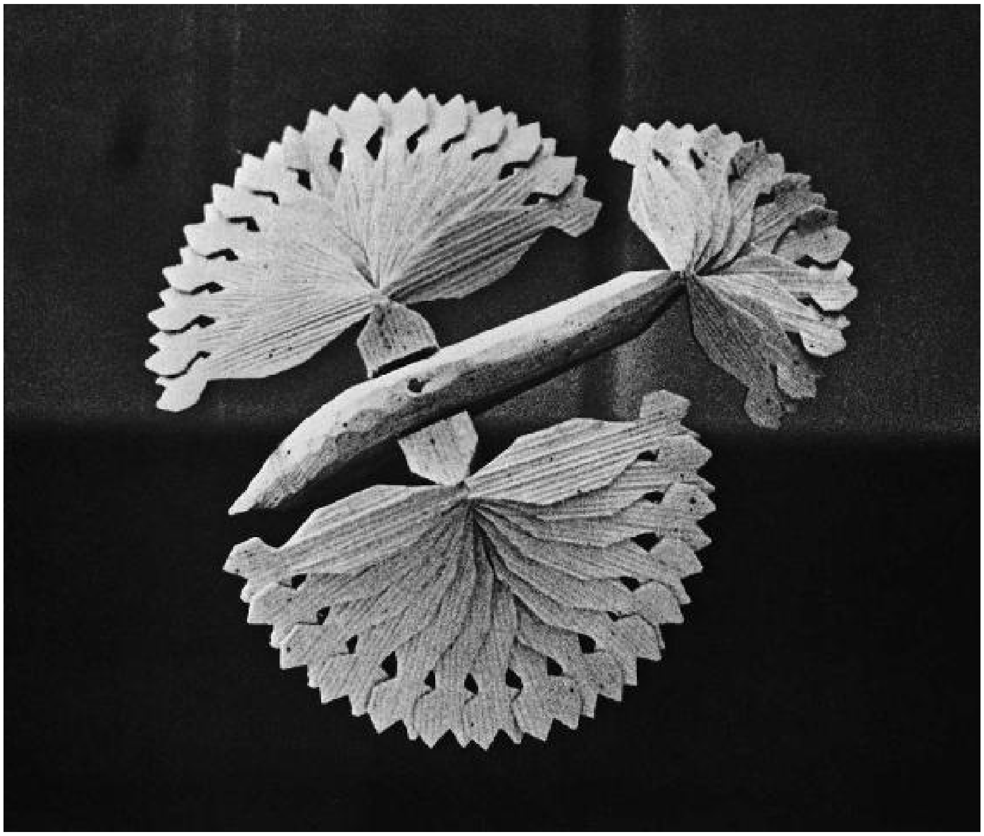




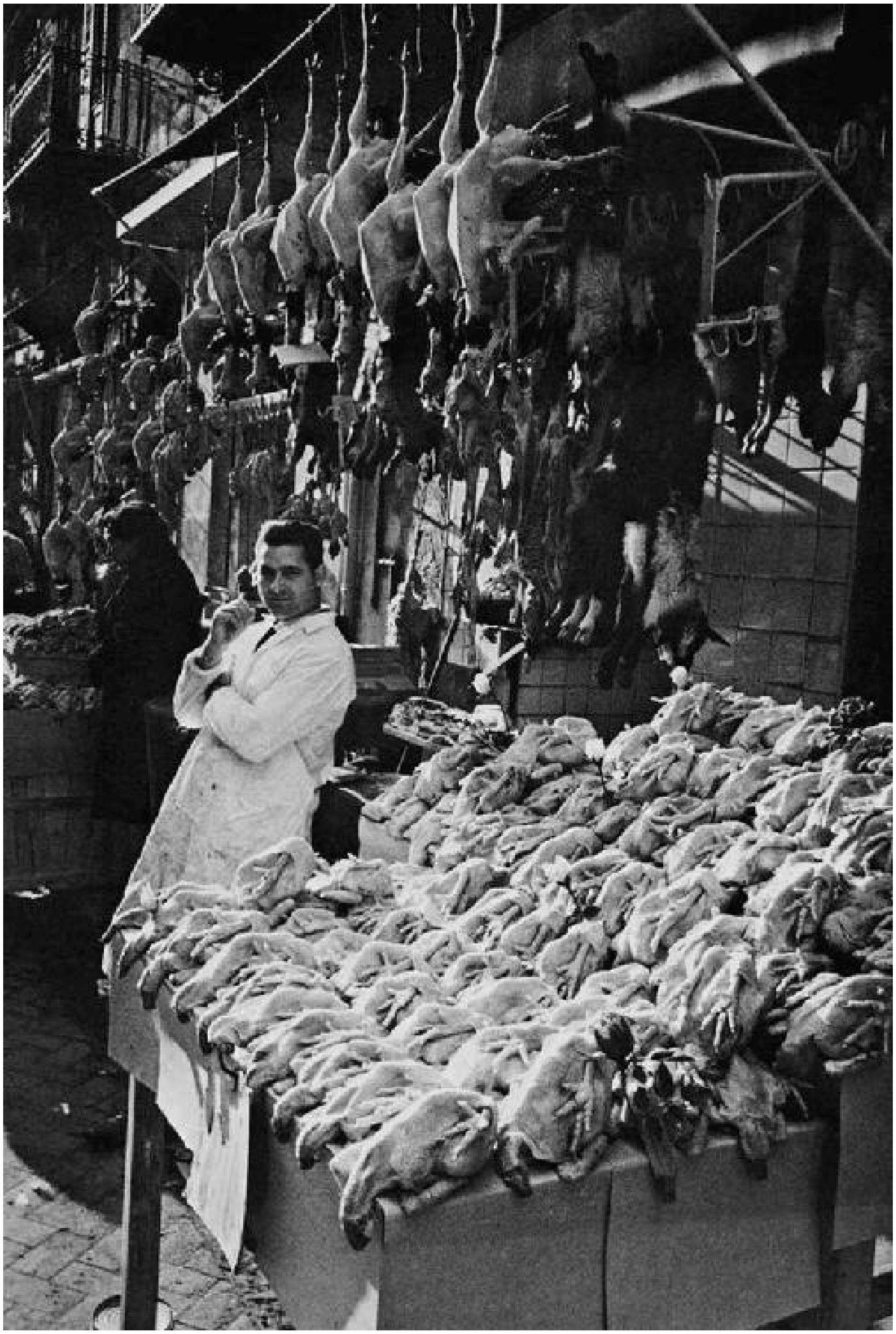


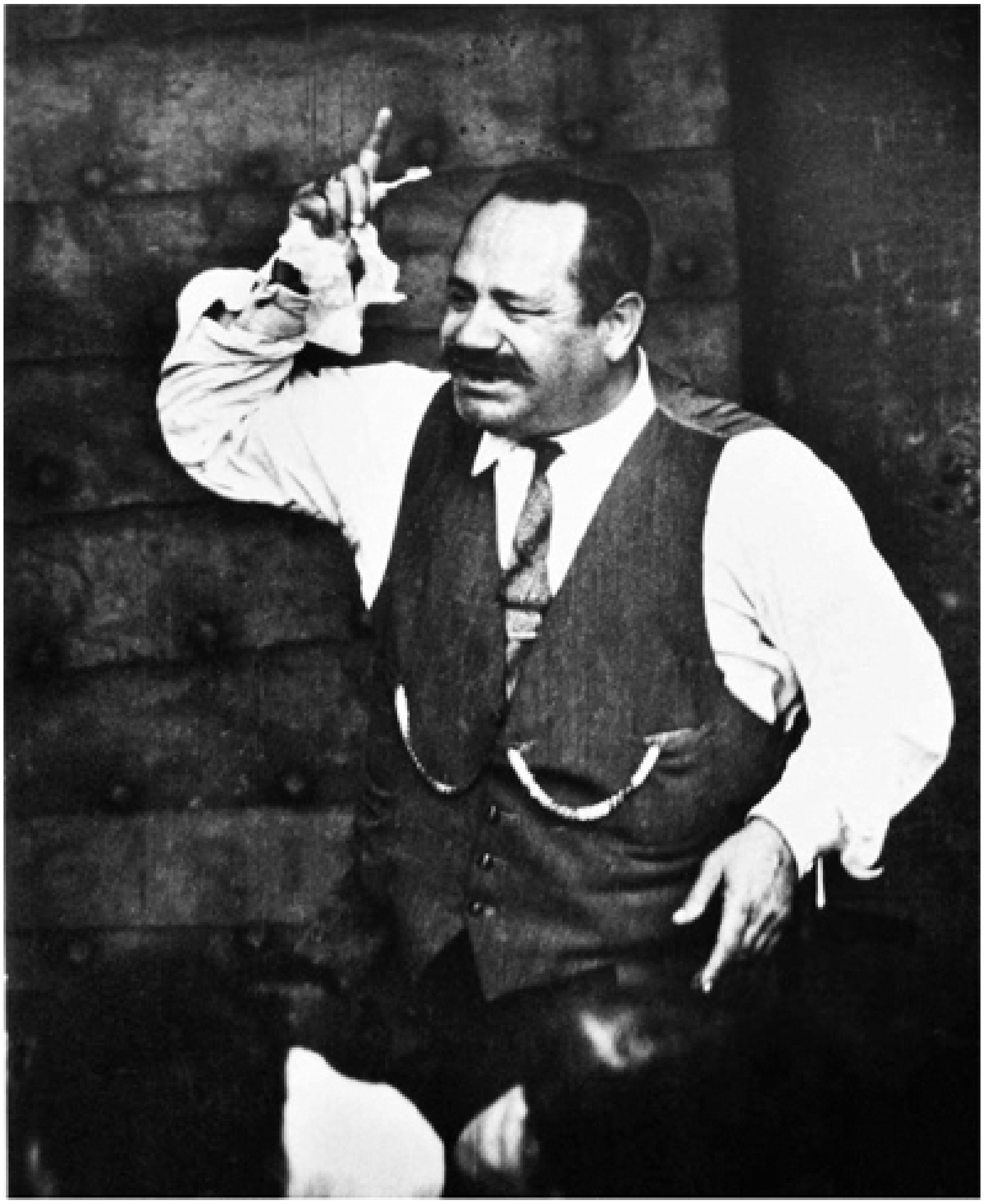






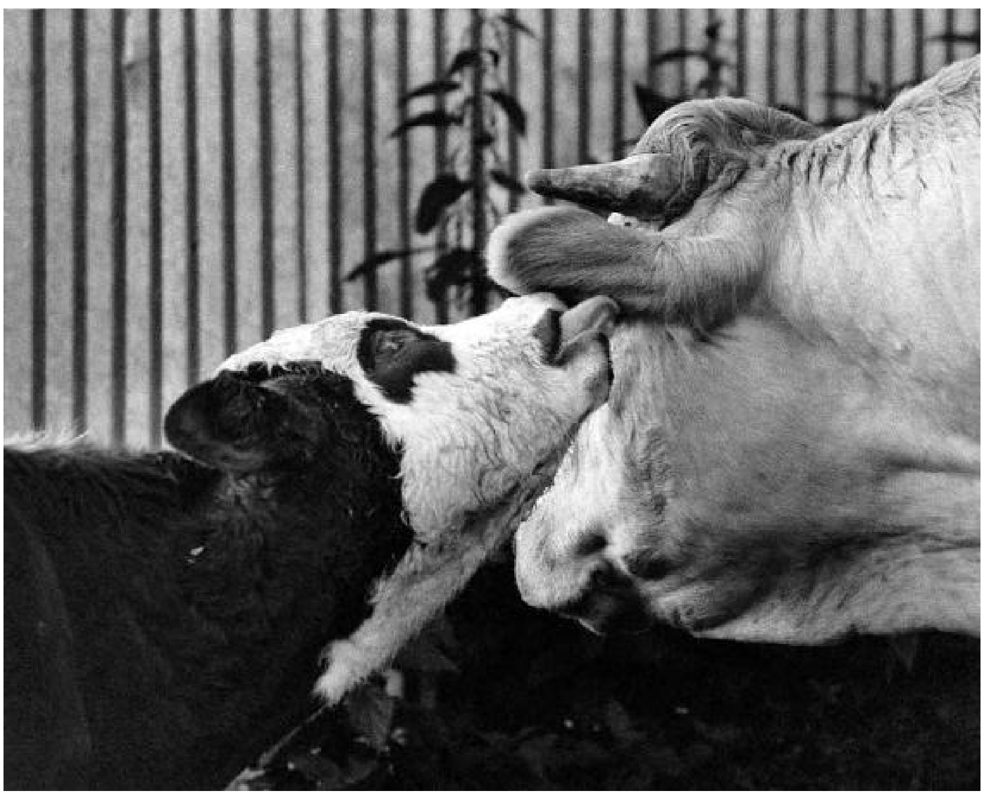
CHEMIN DE FER DU NORD
A.M.CASSANDRE
NORD
EXPRESS
SOUTHERN RAILWAY = CHEMINS DE FER BELGES
DEUTSCHE REICHSBAHN GES. = POLSKIE KOLEJE PANSTWOWE
LONDRES BRUXELLES RIGA
PARIS LIEGE BERLIN VARSOVIE
COMPAGNIE DES WAGONS-LITS

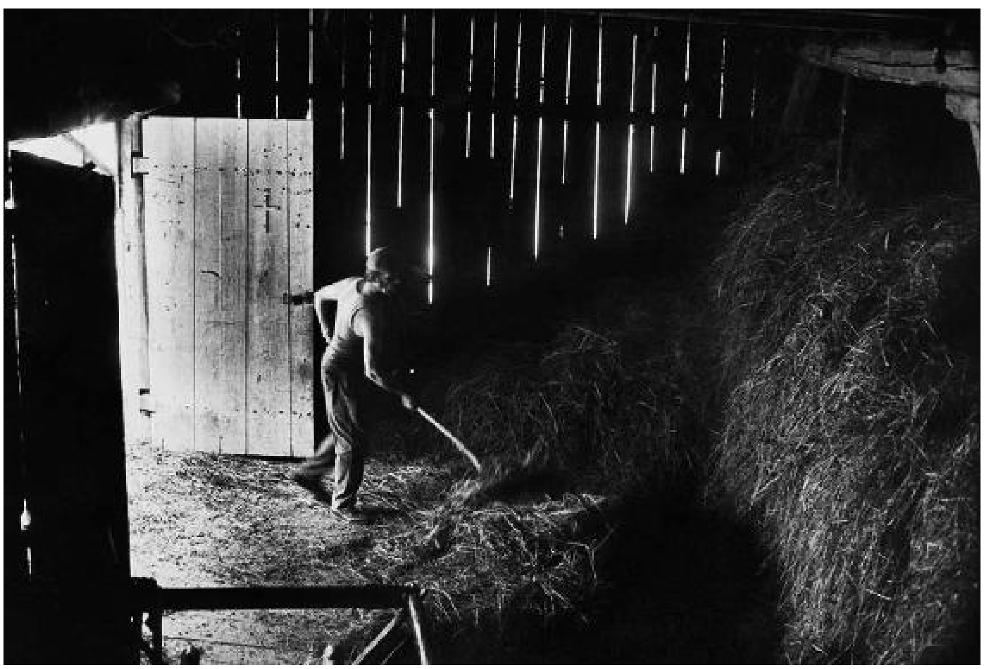


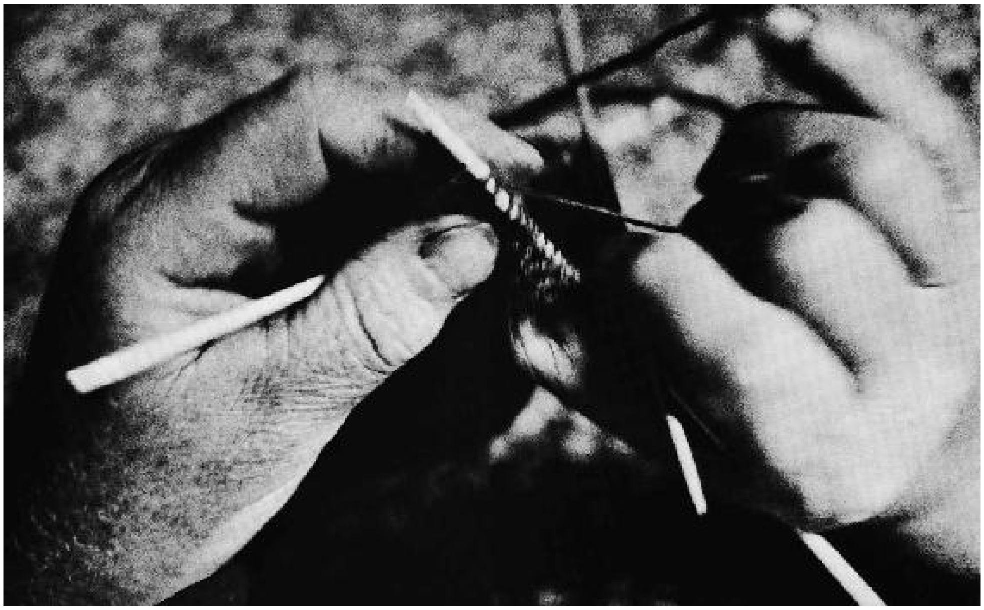


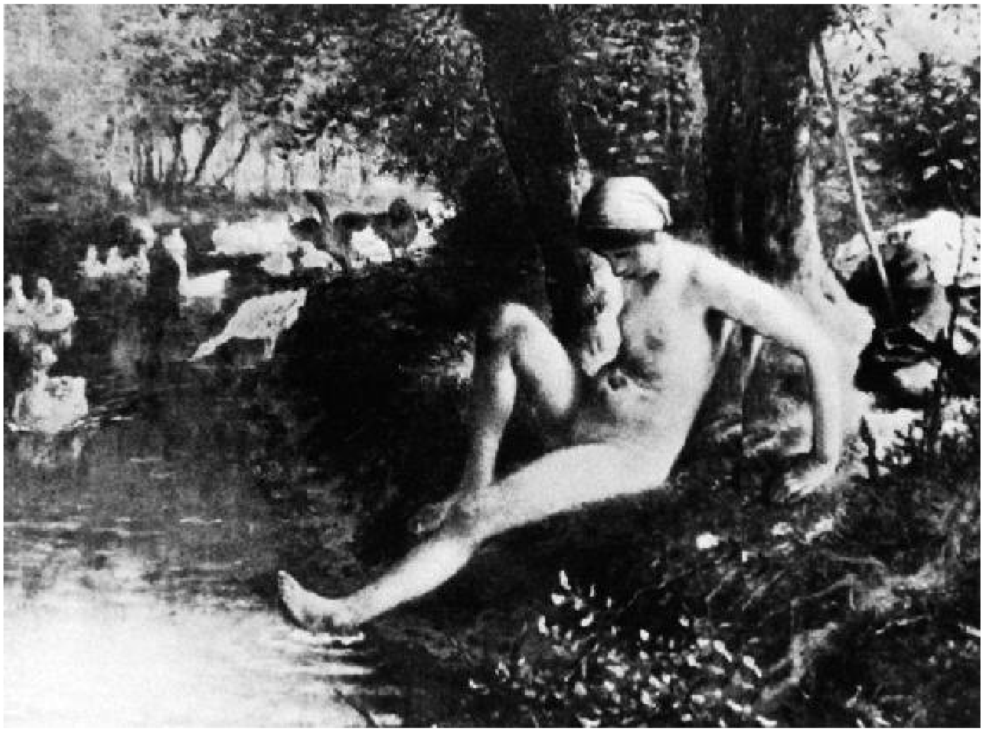
7

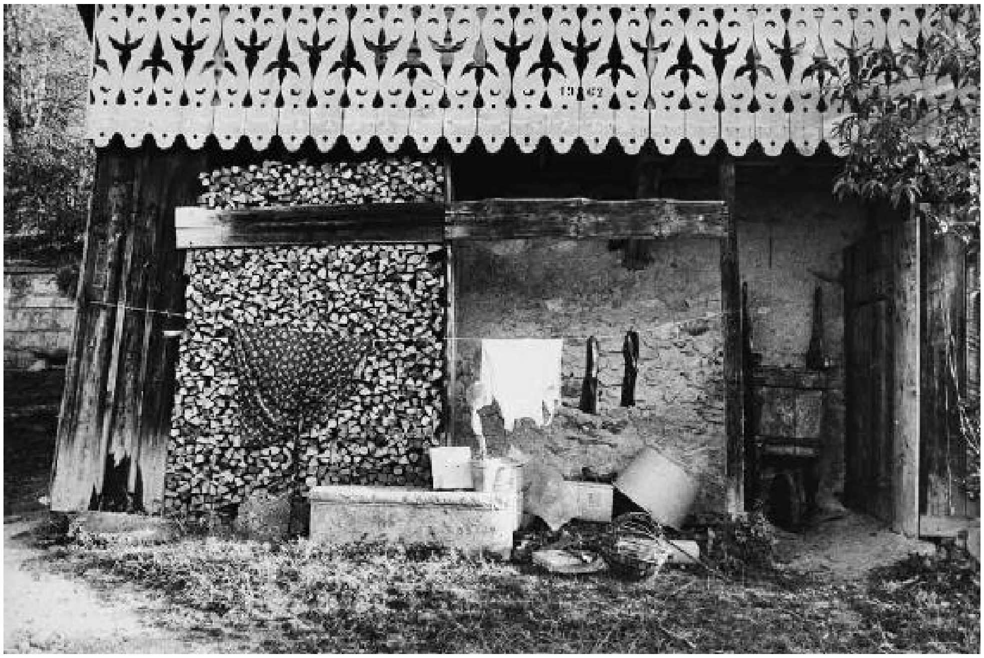
Envoi franco du Catalogue
Rousseau & Cie
93, Rue de Provence
PARIS
Appareil instantané
alimentant simultanément
une baignoire
une toilette
un poste d'eau
un bain de pieds
un bain de siège
une douche écossaise
Salle de Bain depuis 250F.



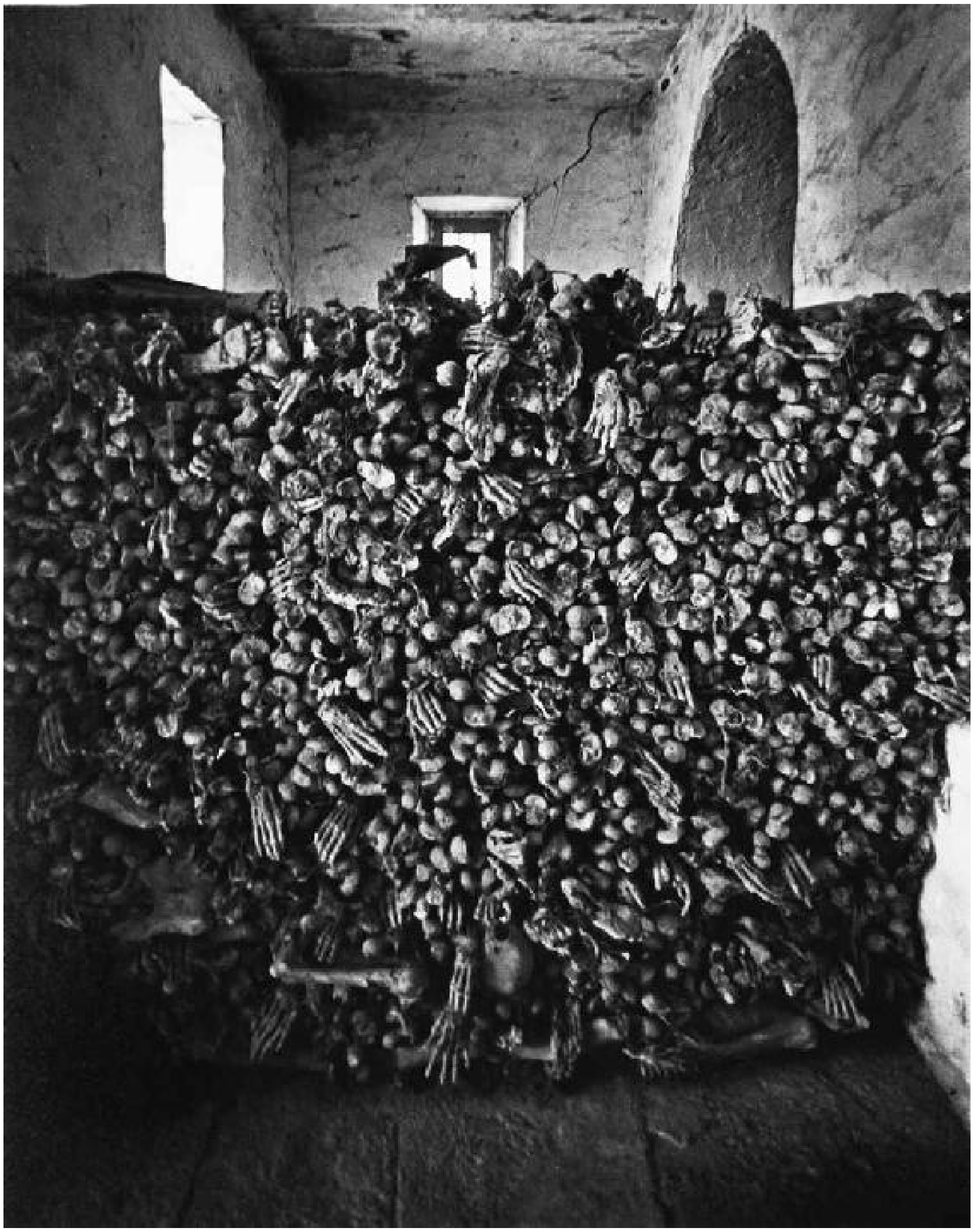




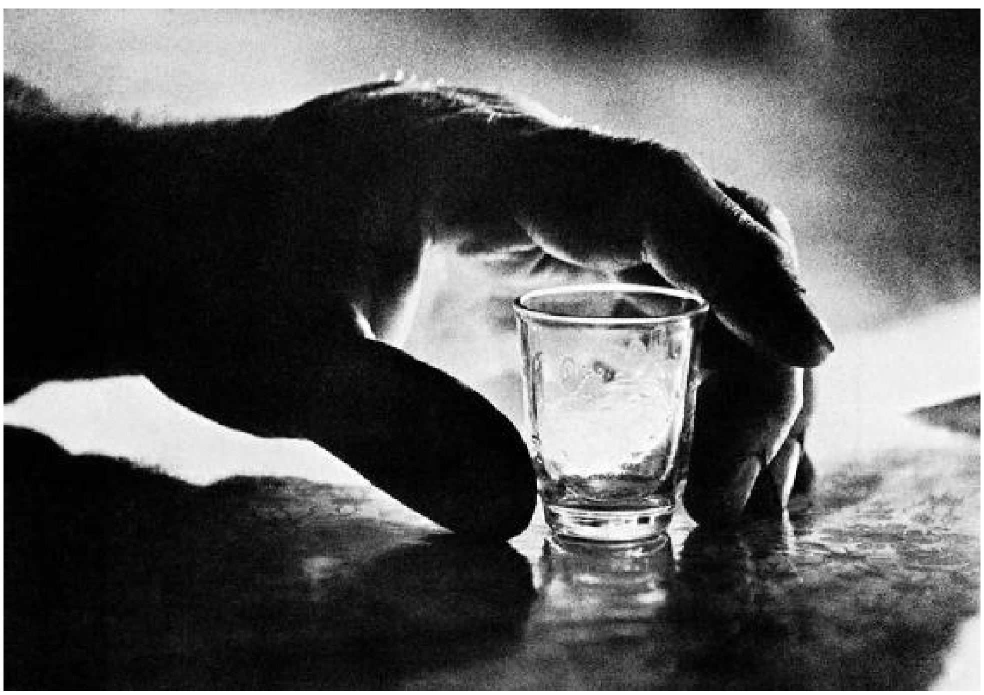


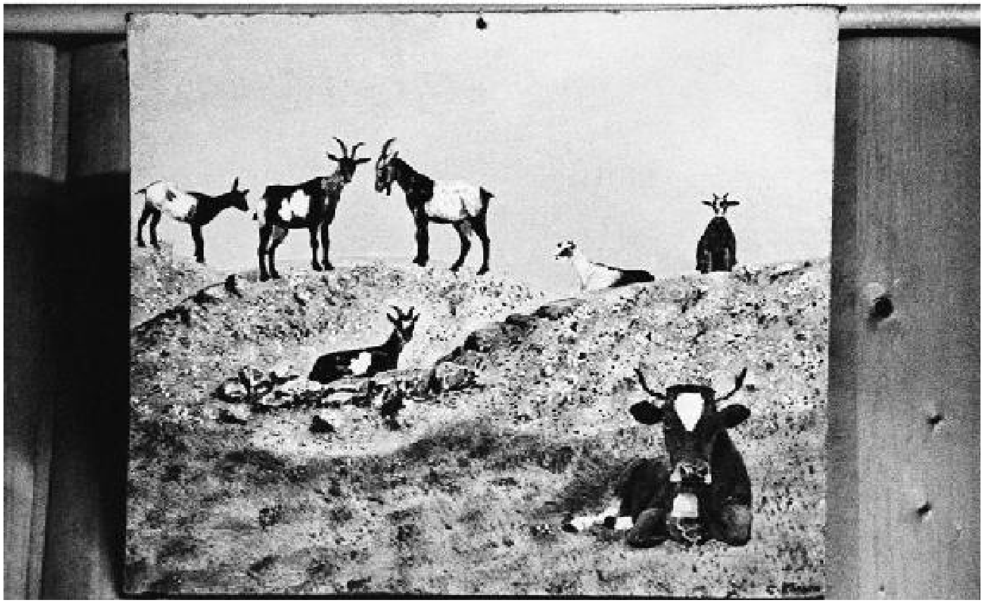


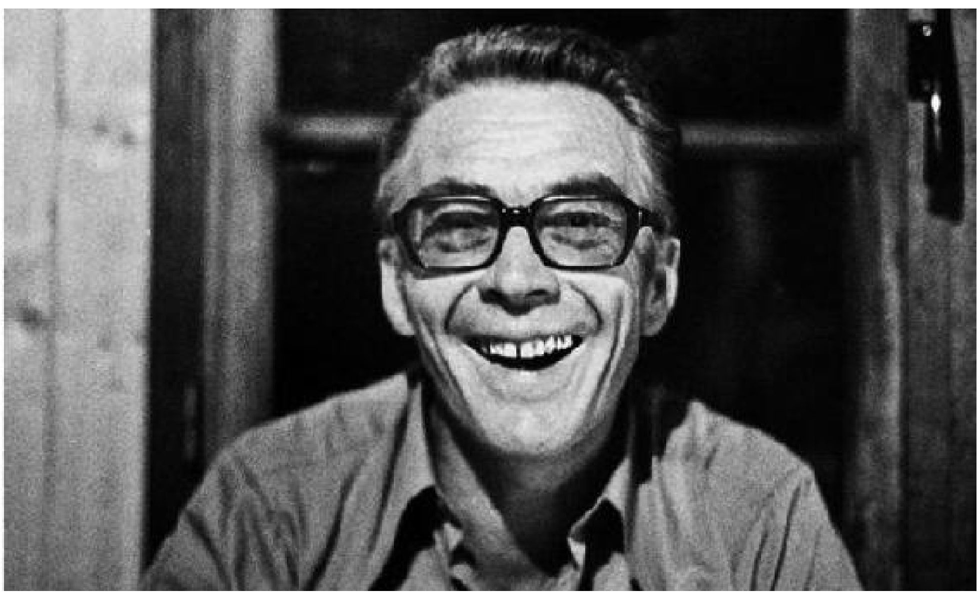
HONNEUR
PATRIE
D'INFANTERIE

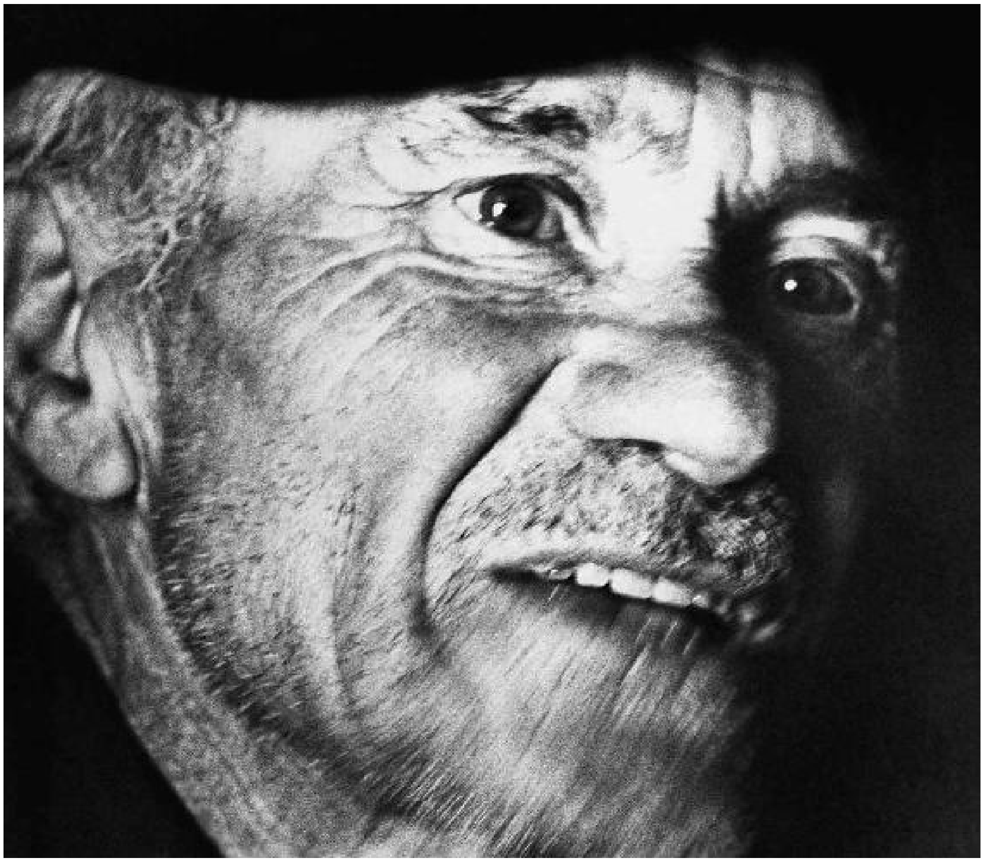


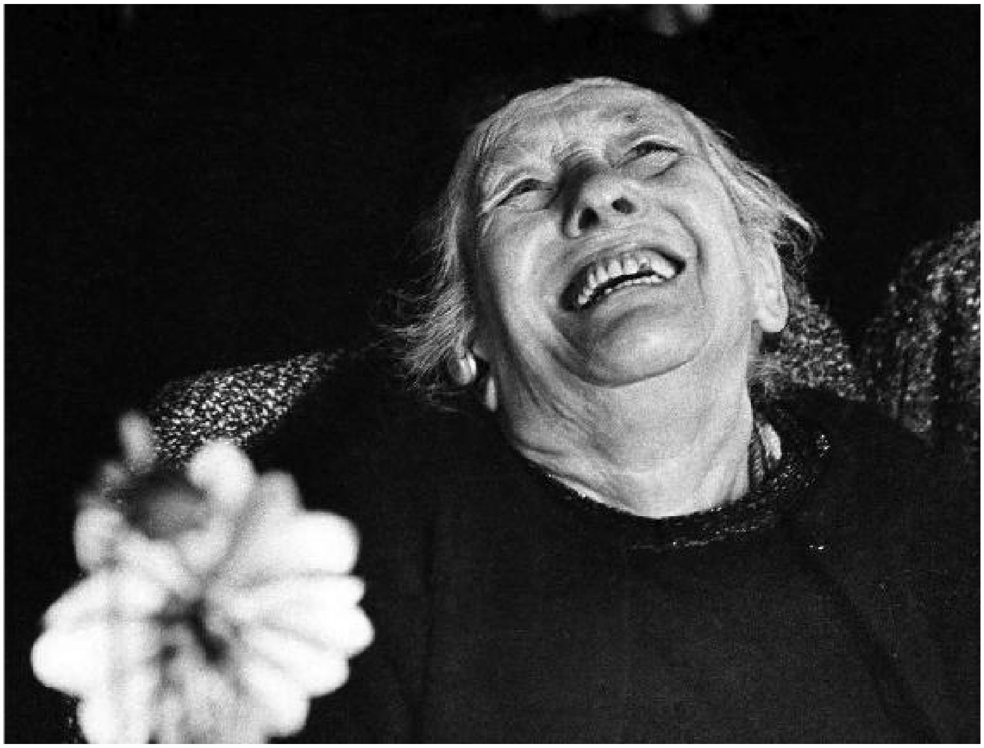
PAOLO SOPRANI

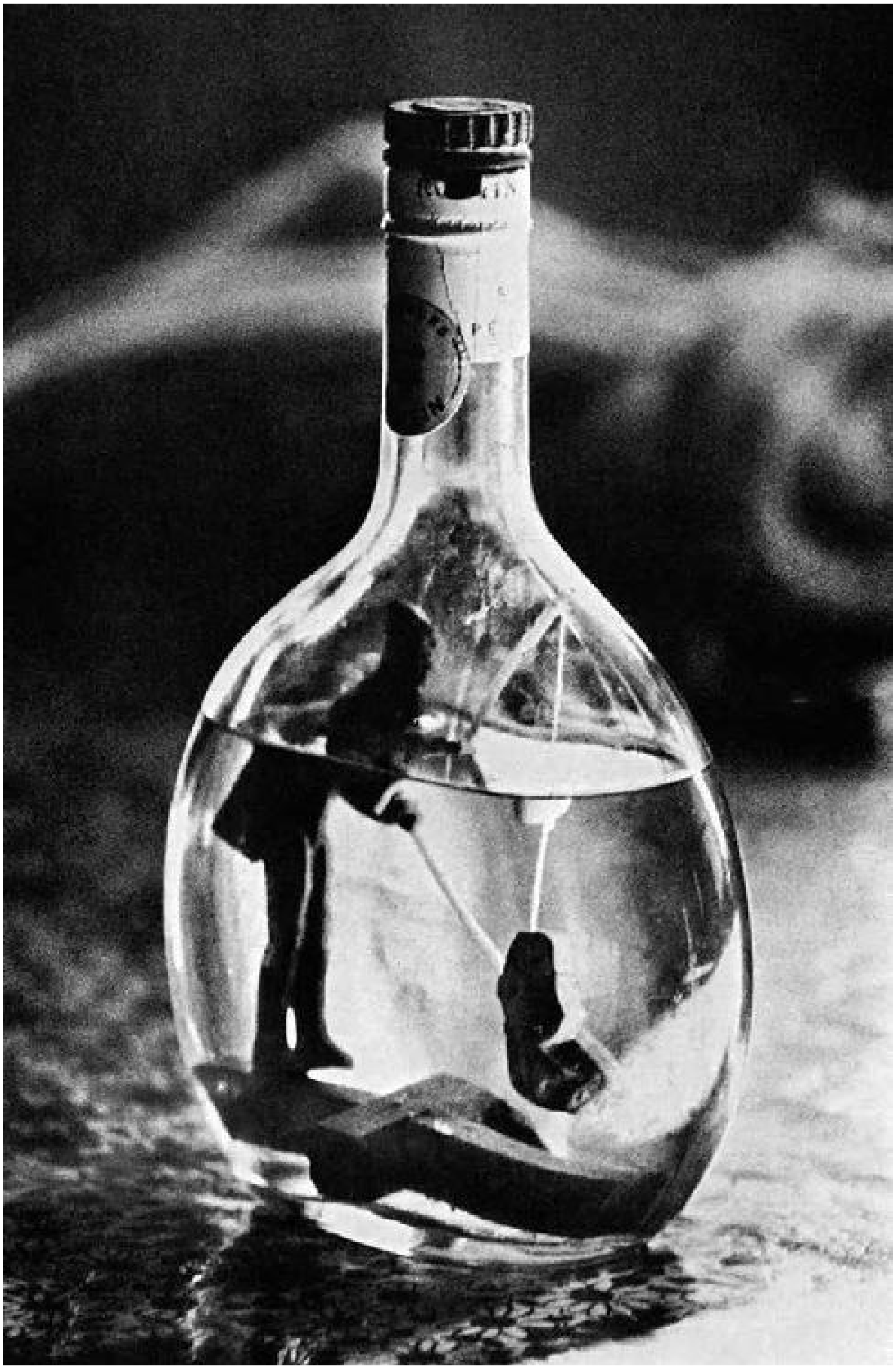


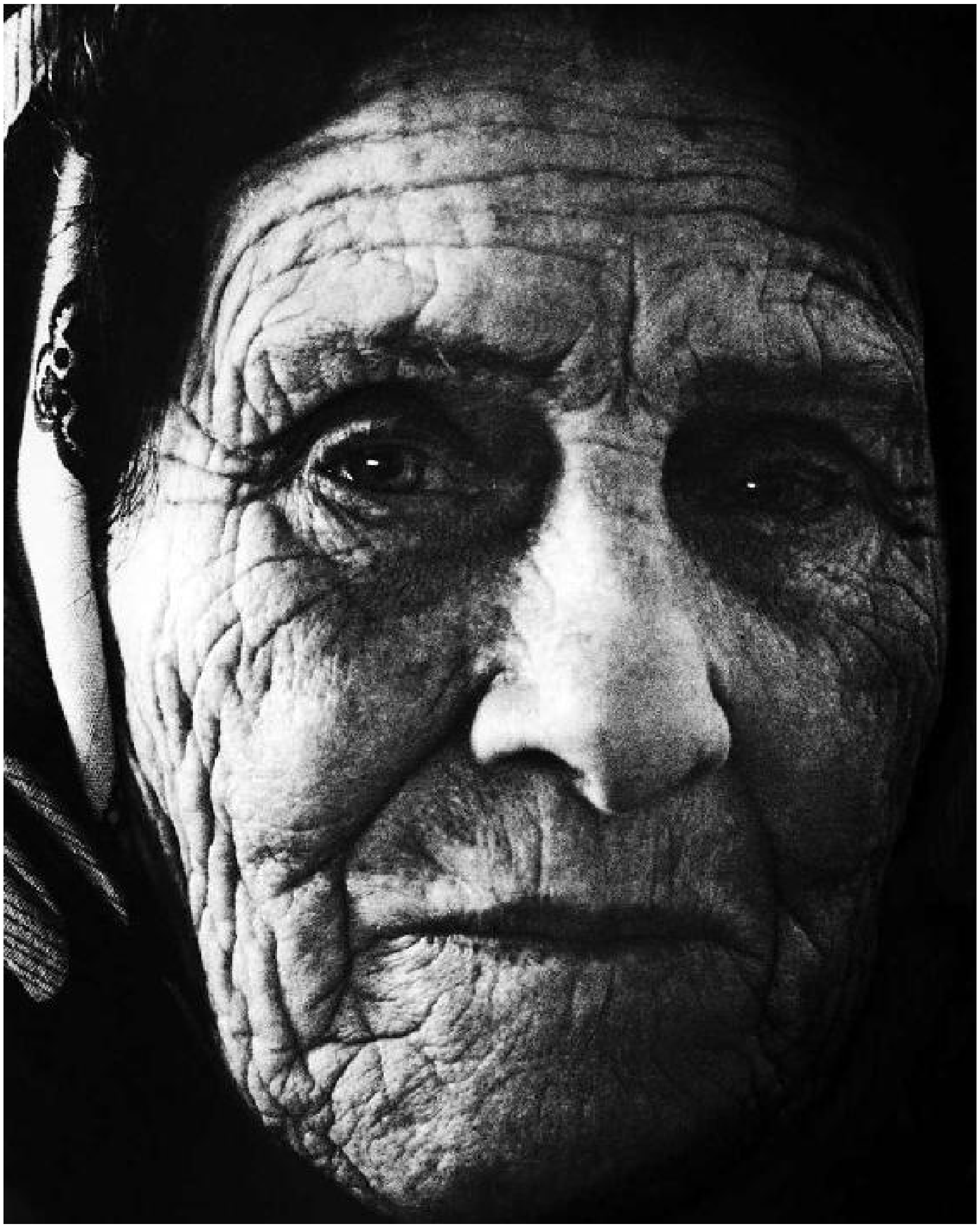


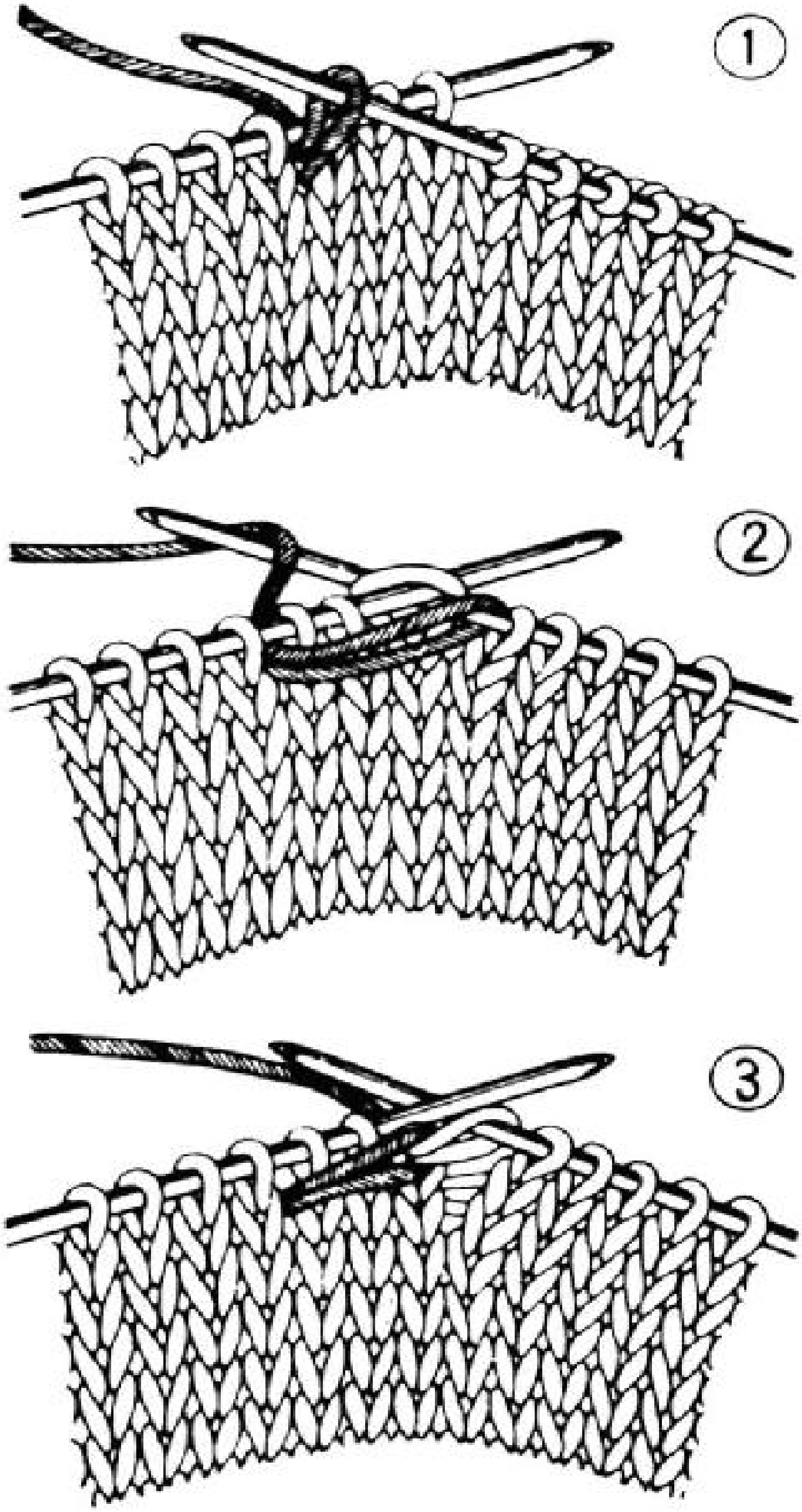











①
②
③

故事
Stories

by John Berger
约翰·伯格

如果说照片援引外观，而表现性通过我们称之为长篇引用的方式来获得，那么这种可能性暗示了它是由无数引语构成的，它不仅要与单张照片对话，而且还要与一组照片或一个序列的照片对话。但是这个序列又是如何构成的？人们真的能以摄影的叙事形式来思考问题吗？

运用一个序列的照片早已成为一种既定的摄影实践：报道性的图片故事。这当然是在叙事，但却是从一个外人的角度所进行的描述性的叙事。一家杂志社将某位摄影师送到某城市，拍回来大量照片。许多优秀的照片都属于这个范畴。但是，它们所讲的故事只是有关该摄影师在某城市看到的东西，而不是有关生活在这一城市的人们的经验。要想用影像说出他们的经验就得引入别的事件和别的地方的照片，因为主观经验总是相互关联着的。而要引入这些照片就会打破新闻常规。

报道性图片故事仍然属于目击者的解释，而不是真正的故事，这就是它们总是需要借助于文字的原因，只有通过文字才能克服影像不可避免的含混。在报道中，含混是不被接受的；而在故事（或小说）中，含混却是不可避免的。

假如有一种独特的摄影叙事形式存在，它会像电影吗？令人感到惊讶的是，照片是电影的对立面。照片是回顾性的，也是作为回顾而为人们所接受。电影却令观众一直期待着将要发生的事。在一张照片面前，你探寻着那里曾发生过什么。而在电影院里你却等待着下一步将会怎样。在这种意义上，一切电影叙事都是历险记：它们出发，它们到达。术语“闪回”就是对电影只向前推进的不耐烦的一种承认。

相反，如果存在着一种静态照片的独特的叙事形式，那它仍然会探寻曾经发生过的事，正如记忆或反思那样。记忆本身并不是由闪回构成，每一个都无情地向前推进。记忆是个不同时间共存的领域。从主体性来说，记忆领域是持续不断的，主体性不断创造并扩展它，但从时间上来说，记忆却又是不连续的。

在古希腊人看来，记忆是所有缪斯的母亲，而且有可能与诗歌实践的关系最为密切。诗歌在那时候是一种讲故事的形式，也是对可见世界的一种虚拟。通过视觉的对应关系，诗歌被赋予了一个又一个隐喻。

西塞罗在讨论记忆艺术的发明者西莫尼季斯时写道："西莫尼季斯充满睿智地发现，或者也有可能由别人发现，我们内心有关万物的最完整的画面，是通过感官形成的。通过感官，万物才被输送到我们内心，并在其中打下烙印。但是，最敏锐的感官是视觉，因此，通过耳朵或反思获得的知觉，如果也能经过眼睛的中介而被传送到我们内心，那这种知觉就最容易得到保持。"

照片比大多数记忆简单，它的范围更加有限。但是，随着摄影的发明，我们获得了一种新的表达手段，比别的手段更紧密地与记忆联系在一起。摄影的缪斯并不是记忆女神的众多女儿之一，而是记忆本身。照片与被回忆的东西都依赖于时间的流逝，但也对抗着时间的流逝。两者都保存瞬间，提出它们各自的共时性形式，在这种共时性形式中，它们的所有影像都得以共存。两者都激发事件的内在关联，并为事件的内在关联所激发。两者都寻求启示的瞬间，因为只有这样的瞬间才能赋予它们抗拒时间流逝的能力以充足的理由。

照片可以使特殊性与普遍性相关联。正如我已经表明的，这种情况甚至发生在单张照片中。当它在一定数量的照片中交叉发生时，相互关联的亲和性、对立与比较的丛结，可以变得更为广阔，也更为复杂。

下面这组取自《第七人》一书的照片，意在讲述一个民工被剥夺了性生活的故事。我们用了四张照片而不是一张，希望这个故事能超越简单的事实——任何好的图片报道都能呈现简单事实：许多民工过着没有女人的生活。

在此书中，我们已经建立了不止四张，而是一百五十张照片的序列。它被加上了“如果每一次……”的标题。除了这个标题，不存在文本。没有语言可以赎回这些图像的含混性。这个序列始于孩提时代的记忆，但却没有按照编年的方式继续。不存在图片小说（photo-roman）那样的故事线索。也没有，不妨这么说，给读者提供一个舒适的座位。读者可以随意透过这些影像读出一条线索来。读者初翻过前两页，可能倾向于像阅读普通欧洲书籍那样从左往右看下去，但接

着人们可以从任何一个方向加以翻阅。我们希望不会因此而失去一种张力感或启发性。但是，我们却是将这个序列当作一个故事来加以建构的。它意在叙事。这么说有什么用意？假如真有这样一种东西存在，那么摄影的叙事形式究竟是什么？

***

为了回答这个问题，让我先回到传统故事（或小说）。

“那条狗从森林中走了出来”是一个简单陈述句。当这个句子后面跟着“那个人打开了门”时，一种叙事的可能性便开始了。而如果第二个句子的时态改成“那个人早已将门打开了”，那么这种可能性几乎已变成许诺。每一种叙事都提出一个协议，一个有关未经陈述但却被假定存在于事件之间的相互关联的协议。

人们可以躺在地上，仰望星夜中的无数星星，但是，为了讲一个有关星星的故事，人们就得将这些星星视为一个个星座，就得假设在它们之间存在着看不见的线索。

没有一个故事像车轮一样，与大地保持着永恒的接触。故事像人或动物那样行走。而他们或它们的步子不仅间于被叙述的事件之间，也间于每个句子之间，有时候甚至是每个词语之间。每一个步子都跳过了某些未被言及的东西。

悬疑小说是一种现代的发明（爱伦·坡，1809——1849），而今天，人们也许过高地估计了悬疑或“等待结局”在故事中的重要性。故事的真正张力在于别处，不在于其命运的神秘性，而在于走向这一命运的步子之间的空隙的神秘之中。

所有小说都是不连续的，都建立在与未被言及者的微妙协议之上，建立在将不连续性联系起来的东西之上。问题于是产生了：谁跟谁的协议？人们很自然地会回答：讲故事的人与听故事的人。然而讲故事的人和听故事的人都不在故事的中心，他们只位于故事的边缘。故事所讲的人才位于中心。正是在他们的行动、特征、反应之间，未被陈述的联系才得以出现。

人们还可以用另外的方式来提同样的问题。当微妙的协议是听众可以接受的时候，当一个故事使它的不连续性变得富有意义的时候，它就获得了作为一个故事的权威性。但是，这一权威性从何而来？它寄托在谁身上？在某种意义上，它不寄托于任何人，也无从得到。毋宁说，故事依赖于人物、听众的以往经验和叙事者的语言。所有这一切的权威合在一起，才使得故事中的行动——故事里所发生的东西——值得被讲述，倒过来也一样。

故事的不连续性及其背后微妙的协议，使讲故事的人、听故事的人以及故事中的主人公成为一个混合物，一个我愿意称之为故事的反思主题的混合物。故事靠这个主题进行叙述，诉诸它，并用它的声音来说话。

如果这听上去有些复杂，那就让我们回忆一下我们童年时听故事的经验。听故事这种兴奋和深信不疑的经验不正是这样一种混合体的神秘性的结果吗？你是在聆听。你处在故事当中。你处在讲故事的人的语言之中。你不再是孤零零一人；因为故事，**你已经成了与故事相关的每一个人**。

这一童年经验的本质在任何一个富有权威性的故事中仍然保持着。一个故事不单单是一种移情的实践，也不单单是主人公、讲故事的人和听故事的人相会的地方。正在讲述的故事是将这三者融化为一体的独特过程。在这个过程中使它们融化的东西，正是不连续性和隐蔽的关联。而这种不连续性和隐蔽的关联，已经得到大家的公认。

***

假设有人想用照片来叙事。图片小说的技术却不能提供解决方案，因为照片在图片小说中只是根据影院或剧场常规建构起来的故事的一种复制手段而已。人物是演员，世界是布景。让我们想象一下，有人想要从成千上万张照片中选出一些照片并加以排列，想让这排列来诉说经验。经验乃被包含在一种生活或许多生活中的东西。如果这个做法行得通，那或许就能暗示一种独特的摄影叙事形式的存在。

在这样一种排列中所包含的不连续性将比言语故事中所包含的不连续性明显得多。每一张照片都或多或少与下一张存在着不连续。时间、场景或行动的连续性或许能出现，却非常罕见。从表面上看，根

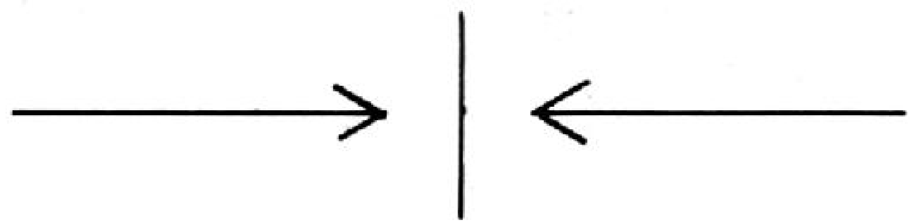
本不存在故事。然而，正如我刚才所说，在讲故事中，正是对不连续性的安排，使得听众“进入叙事”并成为其反思主题的一部分。讲故事的人、听众（观众）、主人公之间的本质关系在对照片的排列中或许仍然可能。但我认为，在排列中得到调整的只是他们彼此相对的角色，而非他们的本质关系。

观众（听众）变得更加主动，因为不连续性背后的假设（亦即将这些不连续性联系起来的未被言说的东西）影响更为深远。讲故事的人却变得不再在场，不再坚持，因为他不再运用他自己的语言。他只是通过引语来讲述，通过他的选择，以及对照片的排列来讲述。主人公（至少在我们的故事里）却变得无处不在，又变得不可见了，她只有在每一种被安排的关联中显示出来。人们也许会说，她是由她负载世界的方式得到界定的，照片所传递的信息就是有关这个世界的。在她负载这个世界前，是她的经验将这个世界编缀起来。

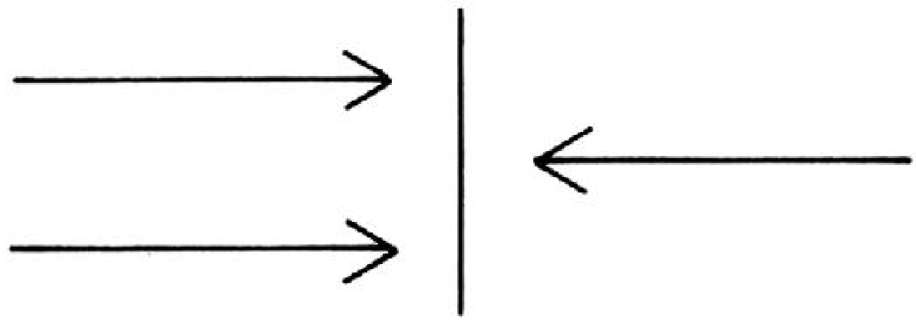
尽管出现了这样的角色改变，如果存在着融化，即反思主题的混合物，那么，人们仍然有可能谈论一种叙事形式。每一种叙事都会给予反思主题以不同的安排。史诗形式将它安排在命运或天命面前。19世纪小说将它安排在个人选择面前，人们是在公众与私人生活重叠的领域作出这样的选择的。（小说无法叙述那些不作选择的人的生活。）摄影叙事形式则将它安排在记忆的任务面前：持续地保存一个人的生命。这样一种形式并不关注作为事实的事件——如同人们一直认为摄影所应该做的那样；而是关注作为吸收、收集并转化为经验的事件。

如果我简要地谈一谈这样一种实验的叙事形式对蒙太奇的运用，那么，它的确切性质也许会变得更加清晰。如果说它确实能够叙事，那它就是通过蒙太奇来做到这一点的。

爱森斯坦（Eisenstein）曾谈及“一种吸引力蒙太奇”。他的意思是，电影剪辑时前面的东西应该吸引后面的东西，倒过来也一样。这种吸引的力量可以采用对比的形式，也可以采用等值的形式，还可以采用对立、重复，等等。在每一种情况下，剪辑都变得更雄辩，像隐喻之链那样发挥作用。这样一种吸引的蒙太奇的力量可以表示如下：



然而，在将这个理念付诸电影实践时，存在着一个内在的困难。在每秒32格的电影里，始终存在着第三种力量的运作：那就是电影放映机的转动，胶片不断地向前运动。因此，在电影蒙太奇中这两种吸引永远不可能完全等同。它们的情形好比如下：



而在静止照片的序列中，吸引的力量确实保持着相等、双向和互惠。这样一种力量非常类似一个记忆诱发另一个记忆，而不顾任何等级、先后次序或持续长度。

事实上，静止照片序列中的“吸引力蒙太奇”力量足以摧毁序列概念本身——到现在为止，我一直出于某种方便而使用这个词。序列已经成为一个共存领域，就像记忆的领域一样。

如此排列的照片恢复了其活的语境：并不必然是其原始的时间语境（这些照片正是从这些时刻被拍下来的）——这是不可能的——而是经验的语境。在那里，它们的含混性终于成为真实。这使他们所呈现的东西可以被恰当地称为反思。它们所揭示并加以凝固的世界因此变得驯服了。它们所包含的信息为情感所渗透。外观则成为一种曾经有过生命的语言。

开始
Beginning

约翰·伯格
by John Berger

夜的黑暗
　远非生动
　　如花岗岩
早晨5点，十一月

在窗玻璃上
　减去15分长出
　　冰之花
早晨5点，十二月

早晨的火炉是死寂的
　一如冰封的森林
早晨5点，一月

在苏醒中睡眠引诱

　拜访她的

　　另一个夏天

早晨5点，二月

他小声地放屁

　点亮灯，手持搅乳器

　　走出屋子

早晨5点半

插图目录

我的镜头之外

Cattle-dealer with cows,Bonneville,1979(photo:Jean Mohr)

Aligarh,India,1968(photo:Jean Mohr)

Ibid

Ibid

Roche-Pallud,The Sommand Plateau,1978(photo:Jean Mohr)

Ibid

‘Moved’self-portrait,1975(photo:Jean Mohr)

Jean Mohr,1980(photo:Richard Derviaz)

Young refugee from an Eastern country,Trieste Reception Centre,1965(photo:Jean Mohr)

West Germany,1975(photo:Jean Mohr)

Washington,1971(photo:Jean Mohr)

Sri Lanka,1973(photo:Jean Mohr)

Great Britain,1964(photo:Jean Mohr)

India,1968(photo:Jean Mohr)

Sommand,1978(photo:Jean Mohr)

Indonesia.1973(photo:Jean Mohr)

Belgrade,1957(photo:Jean Mohr)

外观

Man with the horse

Indonesian girl(photo:Jean Mohr)

Nazis burning books(Imperial War Museum)

Publicity for champagne

Olive trees in Provence(photo:John Berger)

Drawing by Vincent Van Gogh

A Red Hussar leaving,June 1919,Budapest(photo:AndréKertesz)

Peaches on a plate by Paul Cézanne

Butterfly

Baby at breast(photo:Saul Landau)

Boy sleeping,May 25,1912,Budapest(photo:AndréKertesz)

Friends,September 3,1917,Esztergan(photo:AndréKertesz)

Lovers,May 15,1915,Budapest(photo:AndréKertesz)

如果每一次

(所有照片除特别标记以外均为让·摩尔所拍)

J.’s hands

Document

A spring,Haute-Savoie

A spring in the alpage,Haute-Savoie

Document,detail

In a meadow,Val d’Aoste

Document,Russian painting

The dairy

Ibid

Ibid

J.’s hands

Document,emigration

Little girl,Fribourg

A stable in the alpage,Haute-Savoie

Cow’s udder

Clouds,Valais,Switzerland

Dairy,Haute-Savoie

Ibid

Village scene,Turkey

Rabbit,Haute-Savoie

Dairy,Haute-Savoie

Cheese cellar,Haute-Savoie

Cutting up a pig,Haute-Savoie

Document,painting by Holbein

J.'s hands

Document,Haute-Savoie

A toy made in the Haute Savoie

A Geneva suburb

Ibid

Document,poster

A Geneva suburb

Paris

J.'s hands

Istanbul

Ibid

Palermo

Istanbul

Palermo

Shoe-shine,Istanbul

Istanbul

Document,Russian painting

Camelot,Istanbul

Ibid

Ibid

A spring,Haute-Savoie

Document

Document,postcard

Hotel Schweizerhof,Berne

A chalet in the alpage,Haute-Savoie

By the door,Haute-Savoie

Document,the home of Auguste Perret

Hotel Schweizerhof,Berne

Among cows,Haute-Savoie

Vagrant on the banks of the Seine

Ibid

J.’s hands

Document,sculpture of trousers

Peasant,Savoie

Hay-making,Haute-Savoie

Rumanian peasant

Hay-making,Haute-Savoie

Barn,Haute-Savoie

J.'s hands

Ibid

Danube delta,Rumania

Peasant,Switzerland

Document,Millet

Ibid

Peasants,Yugoslavia

Ibid

Chalet,Haute-Savoie

Ibid

Cemetery,Haute-Savoie

A ploughed field,Vaud,Switzerland

Before the harvest,Vaud

Hay-making,Valais,Switzerland

Decorated café,eagle,Haute-Savoie

Document,Haute-Savoie

Charnel house,Sainte-Catherine,Sinai

Old horse,Haute-Savoie

Charnel house,Haut-Valais

Ibid

J.'s hands

Ibid

Document,Haute-Savoie

Summer festival,Yugoslavia

Sunday for the old ones,Haute-Savoie

Distillery,Haute-Savoie

Empty glass,Haute-Savoie

Document,Haute-Savoie

Document,painting,Haute-Savoie

Document,Haute-Savoie

Washing drying in the sun,Sicily

Festival of the old ones,Haute-Savoie

Marcelle,Haute-Savoie

Peasant and dog,Haute-Savoie

Decorated café,stuffed fox,Haute-Savoie

Festival of the old ones,Haute-Savoie

Yugoslavia

Ibid

Festival of the old ones,Haute-Savoie

Farm annexe,Haute-Savoie

A fanciful bottle,Haute-Savoie

January,Geneva

Cutting up the pig,Haute-Savoie

Ibid

Cattle merchants,Tessin,Switzerland

Cutting up the pig,Haute-Savoie

Ibid

Tree stump,Haute-Savoie

Cutting up the pig

Cattle merchant,Haute-Savoie

J.'s scarf

Clouds,Glaris,Switzerland

Old woman,Tunisia

Sardinian sculpture of Christ

Dresser,Haute-Savoie

Landscape,Haute-Savoie

Potato farm,Yugoslavia

Etrurian orchard,Italy

Working the fields,Valais

Ploughing in Greece

Katya(photo:John Berger)

Decorated café,Haute-Savoie

Document

J.'s hands

Summer landscape,Haute-Savoie

Ibid

Winter landscape,Haute-Savoie

Ibid

Entrance to a farm,Haute-Savoie

Ibid

故事

Old woman at market,Greece(photo:Jean Mohr)

Madonna by Perugino(National Gallery,London)

Walls in migrant workers lodgings,Switzerland(photo:Jean Mohr)

Young peasant woman(photo:Jean Mohr)

(The above four images are from A Seventh Man by John Berger and Jean Mohr,Penguin Books,1975)

开始

Portrait,Roche-Pallud,1978(photo:Jean Mohr)

“没有一张照片可以被否定。所有照片都具有事实性，需要加以检验的只是照片以何种方式能够或不能赋予事实以意义。”写下这些话时，我们时代两位深刻而雄辩的视觉探索者，对一种似乎是最直截了当的艺术形式的含混性，提出了最为独特的思考。

此书由约翰·伯格和瑞士著名摄影家让·摩尔共同撰写，图文并茂，理论分析与奇闻逸事、新闻纪实兼顾。书中探索了摄影师与被拍摄对象、图片与观众、被拍摄的瞬间与回忆之间的张力。伯格和摩尔，以批评家的道德热忱和摄影家的实践技术，共同完成了这部著作，并在此拓展了由瓦尔特·本雅明、罗兰·巴特和苏珊·桑塔格所开创的批评前沿。

上架建议：艺术、摄影
ISBN 978-7-5503-1704-8

理想国
imaginist

想象另一种可能

好文 影像 活动

共读 共赏 共享

手机扫码
发现更多内容

A Short History of Photography

Walter Benjamin

摄影小史

[德] 瓦尔特·本雅明 著
许绮玲 林志明 译

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社